<36614808820012

<36614808820012

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Dritter Band.

Leipzig,
Renger'sche Buchhandlung.
1846.

D.

Dobberan, ein altes Städtchen im Grossherzogthum Mecklenburg-Schwerin, jetzt von europäischem Ruf durch das seit 1793 eingerichtete, unmittelbar an der Ostsee befindliche Bad auf dem sogen. heiligen Damme, einem hohen, sich weit in das Meer hinaus erstreckenden Walle aus Steinen von eigenthümlicher Färbung und Bildung, die laut der dichtenden Sage einst in Einer Nacht von der Ostsee ausgeworfen wurden. Zur Erinnrung an die vor 50 Jahren stattgefundene Eröffnung der Seebadeanstalt hat man im J. 1843 einen Granitblock, dessen Schwere eine halbe Million Pfund beträgt, am heiligen Damm aufgepflanzt. Das Städtchen oder der Marktflecken D. liegt eine halbe Stunde vom Seebade und besitzt eine alte gothische Kirche, welche noch Glasmalereien und einen durch seltsames Bildwerk merkwürdigen Altar aufweist. An letzterem nämlich schaut man die drollige Darstellung, wie das Wort Gottes als liebes Korn von den vier Evangelisten auf eine Mühle geschüttet, von den Aposteln abgemahlen und als Mehl unten von Bischöfen in Kelchen aufgefangen wird! Als Baumeister der Kirche wird Peter Wiese genannt; den Bau setzt man in den Beginn des 14. Jahrhunderts. In dieser Kirche, wo man auch eine Menge drolliger Grabschriften findet, haben die mecklenburgischen Herzöge seit Alters her ihre Begräbnissstätte. Das jüngste hier aufgestellte Grabmonument ist der Sarkophag des Grossherzogs Friedrich Franz des Ersten. Dieses Denkmal ist nach der Zeichnung des Schweriner Hofbauraths Demmler aus einem grossen Granitblocke gehauen und besteht aus drei Theilen, dem Sockel, dem Sargkasten und dem Deckel, hat eine Länge von 8 Fuss 2 Zoll, eine Breite von 4 Fuss 9 Zoll und eine Höhe von 5 Fuss 7 Zoll, und kostete an Bearbeitung etwa 10,000 Thaler. Die so vollendete Arbeit macht der vaterländischen Steinschleiferei (Mecklenburg besitzt die einzige im nördlichen Deutschland) grosse Ehre. — Als Ruine ist bemerkenswerth das vom Herzog Pribislaw II. gegründete, bereits 1552 aufgehobene Cisterzienserkloster, zu welchem wegen einer Hostie, die durch mönchischen Betrug bei den Vorzeigungen allemal Bluttropfen aufwies, viel vom nichtdenkenden Volke gewallfahrtet ward. — Im J. 1836 gab der Maler Nipperdey „Gothische Rosetten aus der Kirche zu Dobberan, nebst Ansicht und geschichtlicher Beschreibung der Kirche“ heraus. Dieses in gr. 4. zu Rostock erschienene Werk enthält 32 lithogr. Blätter.

Döbel oder **Dübel** bedeutet in der Baukunst einen schwalbenschwanzförmigen Zapfen von Metall, welcher mit Blei vergossen zur Steinverbindung dient, daher er auch Steindöbel heisst. Ferner versteht man darunter jene im Mauerwerk angebrachte Holzzapfen, in welchen Eisenwerk befestigt wird. — Den Trommeln, aus welchen der dorische Säulenstamm besteht, gaben die Griechen durch Döbel oder Zapfen von Holz oder Bronze, die zuweilen mit Blei vergossen wurden, eine Axenrichtung, nicht aber eine Fugenflächenbindung, um das Ausweichen aus dem einmal eingenommenen Stande zu verhindern. Durch Döbel aus Cypressenholz waren die Cylinderblöcke der Säulen des Tempels von Sunion verbunden.

Döbeln heisst: zwei Hölzer, Steine, Eisenstücke etc. durch Zapfen oder Bolzen (Döbel) verbinden.

Döbelwand, soviel wie Blockwand.

Dobson, William, der vorzüglichste englische Bildnissmaler des 17. Jahrhunderts. Er war 1610 geboren und brachte sein Leben nur auf 37 Jahre. Seine Porträts sind trefflich in der Charakteristik, tüchtig in der Zeichnung wie in der Färbung.

Docke bedeutet in der bürgerlichen Baukunst eine kleine ausgebauchte Geländersäule (Baluster) mit gegliedertem Fusse und Kapitell. Fuss und Kapitell betragen in der Regel jedes ein Fünftel, der Stamm aber drei Fünftel der ganzen Höhe. Diese Docken (Geländerdocken) stehen auf den Treppenwangen, tragen einen breiten Handgriff und sind gewöhnlich von Stein. Früher wandte man diese Dockengeländer sehr

viel bei Altanen, Treppen und Alkoven an; jetzt ersetzt man sie durch leichte eiserne oder hölzerne Traillen.

Dodane, vom französischen *Dos d'âne*, der Eselsrücken, eine sonderbare Bezeichnung des Spitzbogengewölbes. Auch nennt man Dodane ein dachförmig übermauertes Gewölbe.

Dodekastylos heisst ein antiker Säulenbau, wenn dieser zwölf Säulen auf den Giebelseiten aufweist.

Dodona in Epirus, an den Grenzen der Molosser und Thesproter gelegen, war der Ort des ältesten Orakels der Hellenen, der Muttersitz eines bedeutenden Zeus-Cultus. Dieses von halb barbarischen Stämmen umwohnte Orakel übte einen wichtigen Einfluss nicht allein auf die pelasgische Bevölkerung, sondern auf das gesammte Hellenenvolk der heroischen Zeit. Die Landschaft, wo Dodona lag, hiess ursprünglich Hellopia und wird von Hesiod als schönwiesig und saatengesegnet, reich an Heerden und Volk geschildert. Sie galt für das älteste Hellas, wie sie denn auch der Sage vom Deukalion, den Viele selbst zum Stifter des Orakels machen, zum Schauplatz dient. Dodona lag am äussersten Ende dieser Landschaft und stiess mit dem Tempel an das Gebirge Tomaros. Das Heiligthum hiess Hella, die Priester Helloi oder Selloi; Benennungen, die offenbar im Zusammenhange mit dem spätern allgemeinen Volksnamen der Hellenen stehen. (Durch den Umstand, dass die Dodoner auch „Graikoi“ genannt wurden, erklärt sich die auf die Hellenen überhaupt ausgedehnte italische Benennung *Graeci*, woher wir den Namen „Griechen“ haben.) Der Gott von Dodona, der Zeus „Dodonaios“ (Geber alles Guten), ward im Stamme eines alten mächtigen Eichbaums wohnend gedacht; er offenbarte sich aus den Zweigen dieser heiligen Eiche, nämlich durch das Rauschen des Windes in ihrem Wipfel, welches die Priester zu deuten hatten. Auch sprach der Gott durch den Klang, den ein metallenes Becken von sich gab, wenn die ihm gegenüber von der Hand einer Bildsäule gehaltene und vom Winde bewegte Peitsche dasselbe traf. Den Befragern des Orakels wurden diese Zeichen durch zwei oder drei alte Frauen, die „Peleiaden“ genannt, und durch Orakelpriester, die ausser dem Namen Selloi auch den der „Tomuren“ führten, überbracht und gedeutet. Die Böoter empfingen ihre Antworten nur durch Vermittlung der männlichen Priester. Das Ansehn des dodonischen Zeus sank vor dem des delphischen Gottes, wozu die vom eigentlichen Hellas entfernte Lage Dodona's mit beitrug; doch wurde der epirotische Orakelort noch in den spätesten Zeiten hellenischer Selbständigkeit besucht. So weiss man, dass das dodonische Orakel zu Alexanders des Grossen Zeiten von Athen und später noch vom molossischen Alexander befragt ward. Im Kriege des makedonischen Philipps mit den Aetolern (im J. 219 vor Chr.) wurde ganz Epirus verwüstet und bei dieser Gelegenheit auch Dodona nicht verschont; der epirotische Heerführer Dorimachos steckte die Säulenhallen in Brand, ruinirte Vieles von den Weihgeschenken und riss auch das „heilige Haus“ nieder, wie Polybius erzählt. Durch die Römer erlitt Epirus noch mehr Zerstörungen, daher man annehmen kann, dass sie auch nichts für Dodona thaten. Strabo fand die meisten Städte jener Gegend verwüstet, so auch das Orakel in sehr hinfälligem Zustande. Dessungeachtet spricht Pausanias, der um Mitte des 2. Jahrhunderts nach Chr. lebte, in seiner Reisebeschreibung wiederholt so davon, dass es zu seiner Zeit noch bestanden haben muss, auch gedenkt er der dodonischen Eiche als des (nächst dem heiligen Lygosstrauche auf Samos) ältesten Baumes in ganz Griechenland. Von den Kirchenvätern in deren Polemiken gegen das Heidenthum wird über Dodona sehr verworren gesprochen; noch Julian Apostata soll das Dodonische sowie auch das Delphische Orakel vor seinem Zuge nach Persien befragt haben. Hätte es sich so lange erhalten, so würde man annehmen müssen, dass die völlige Aufhebung desselben erst unter Theodosius erfolgt sei. — Bautrümmer von Dodona lassen sich noch heute und zwar in der Nähe von Janina erkennen. — Münzen der Epiroten zeigen nicht selten mit dem Bildniss ihrer Könige auch das Bild des dodonäischen Zeus oder des Zeus und der Dione mit Eichenlaubkränzen.

Dodrans; s. den Art. über die Asse.

Dohle, auch Dole geschrieben, bedeutet einen Abzugsgraben. Die kleinen Brücken über Abzugsgräben, Chaussebrücken, heissen daher Dohlenbrücken.

Dokoides, griechischer Ausdruck für Balkenkopf.

Dolce, Carlo, ein namhafter Florentiner des 17. Jahrhunderts, der aus der Schule des Matteo Roselli hervorging, jedoch der weichern, von Baroccio eingeschlagenen und schon in den Werken des Andrea del Sarto angebahnten Richtung folgte, die er bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität steigerte. Bei diesen Bestrebungen nahm er eine ähnliche Stellung in der florentinischen Schule ein, wie sein Zeitgenosse Sassoferrato in der römischen.

Seine Lebenszeit umfasst die J. 1616—1686. Nach Lanzi wurde er schon bei Lebzeiten ausserordentlich geschätzt, besonders wegen seines Fleisses, womit er alles ausführte, und wegen des wahren Ausdrucks zarter Regungen, wie des Dulderschmerzes Christi und der Maria, der Reue büssender Heiligen und der Seelenfreude der Märtyrer. Ihm war ein höchst lebendiger Sinn für das anmuthig Schöne gegeben, der ihn zur Schönmalerei, zu weichgeschmolzener Modellirung und zarter Färbung hindrängte. Dabei kann diesem Meister freilich nicht unbedingte Verehrung zu Theil werden; ihm fehlt die tiefere Empfindung und der Sinn für das Höchste. Er war ein vollendeter Techniker, der wohl der materiellen Schönheit grosses Genüge leistete, aber dem geistig Schönen wenig Rechnung trug. Der flache Schönheitssinn Dolce's hat ihn bei den Engländern ganz vornehmlich beliebt gemacht; es ist dies charakteristisch für die ihren Geschmack in Pfunden besitzenden Kunstliebhaber jener Nation, welche am schönen Schilde hängen bleiben und nicht näher nach den Thaten des Ritters fragen, der ihn trägt. Von den in England befindlichen Werken Dolce's ist eins der vorzüglichsten die zum Himmel aufblickende Madonna in halblebensgrosser Figur mit einem Sternenkranze (zu Blenheim); ein andres berühmtes Bild ist das zu Burleigh-House in Lincolnshire; ferner sieht man drei ächte Dolce's in der Gallerie zu Stratton in Hampshire. — Zwei bedeutende Dolce's: die Tochter der Herodias, welche mitleidsvoll sich abwendend das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel trägt, und die orgelspielende heil. Cäcilie in höchster Andachtsstimmung, zählen zu den Perlen der Dresdner Gallerie. (Von ersterm Gemälde wird ein Abbild im Artikel „Dresden" gegeben.) Im Berliner Museum findet man das anmuthige bis ins Süssliche spielende Bild des Evangelisten Johannes, der mit aufwärts gewandtem Blick eben im Begriff ist, seine Offenbarung zu schreiben; neben ihm der Adler; auf einem Felsstücke Schreibzeug und Buch; Hintergrund Luft. (Auf Leinwand 3 F. 7½ Zoll hoch, 2 F. 11¾ Z. breit.) In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg trifft man Dolce's heiligen Sebastian, welcher durch Dr. Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 125) als ein in Feinheit und Klarheit sehr ausgezeichnetes Werk bezeichnet wird. Der jugendliche Heilige erscheint in halber Figur, nackt, Antlitz und rechte Hand aufwärts gewendet, mit einem um die Hüften geschlagenen Mantel, der vom linken Arme getragen wird, mit Pfeilen und Palmenzweig in der Linken. Die erste Vervielfältigung dieses brillant kolorirten und zart ausgeführten Bildes ist der vortreffliche Stich, welchen neuerdings Friedrich Wagner zu Nürnberg geliefert hat. Es ist ein Blatt von 10¾ Zoll Höhe und 8½ Zoll Breite. Die Modellirung des Nackten tritt in dieser Nachbildung sehr glücklich hervor, die Taillen sind mit wahrer Meisterschaft gelegt und führen das Auge des Beschauers in anmuthig wechselndem Spiele über alle die einzelnen Nüancen der jugendlich zarten Form hin. Das Ganze ist zugleich von entschiedner Gesammtwirkung und gewährt ein charakteristisches Bild derjenigen Richtung, welche Dolce in seinen bessern Leistungen beobachtet hat. — Zu München in der Pinakothek findet man von Dolce's Hand eine heilige Magdalene, eine Jungfrau mit dem Kinde, das eine Rose hält, und die Kopie einer Magdalene des Fra Bartolommeo. — Von ausserordentlicher Schönheit ist der Narziss in einer herrlichen Landschaft, welches Bild 1820 im Besitz des Hrn. Metzler zu Karlsruhe gesehen und dem Dolce zugeschrieben ward. Zwei von Dolce's schönsten Bildern sind ferner die heil. Katharina und die Jungfrau mit dem zum Himmel weisenden Kinde, beide Werke in Wien.

(*Madonna in der Wiener Gallerie.*)

(Von der heil. Jungfrau theilen wir einen durch Eduard Kretzschmar ausgeführten Umriss im Holzstich mit.) Acht Dolce's befinden sich in der Eremitage zu St. Petersburg, darunter der Johannes aus der Gall. von Hougtonhall (ein Meisterstück im Clairobscur) und eine orgelspielende Cäcilie, welche mit der berühmten Dresdner wetteifert. Im Brüssler Museum ist ein St. Markus (aus der Lucian Bonapartischen Gall.). Mehre Dolcesche Werke finden sich noch in der Vaterstadt des Meisters vor; ein gepriesenes Bild zu Florenz ist namentlich das der Poesie im Palaste Corsini, sowie auch das Bildniss eines Mönchs (man glaubt des Fiesole) in der Sammlung der Accademia delle belle arti Interesse gewährt. — Von Stichen nach Dolce sind bemerkenswerth: ausser dem schon gedachten Wagnerschen Stich des heil. Sebastian das schöne Blatt von Giovita Garavaglia nach der im Palazzo degli Uffizi zu Florenz befindlichen Magdalena, welche als reuige Sünderin mit gen Himmel gerichtetem Blicke ihr Salbengefäss an die Brust drückt und es ihrem himmlischen Auserwählten weiht; das Blatt der Boydellschen Sammlung mit dem Hougtonhaller Johannes; das Madonnenblatt von Karl Ernst Christoph Hess; die beiden Blätter nach der Dresdner Cäcilie von Kilian und Knolle; endlich der höchst zart und kräftig ausgeführte Stich von Conquy nach einem den Jesusknaben auf den Stufen des Tempels vor seinen ihn suchenden Aeltern darstellenden Gemälde der vormaligen *Galérie Aguado* zu Paris (in der 6. Lieferung des gleichnamigen Gallerlewerkes). — Dolce's Tochter, Agnese Maria, übte ebenfalls die Kunst und warf sich meist auf das Kopiren der beliebtesten Werke ihres Vaters. Für ein Werk ihrer Hand (ob auch ihrer Erfindung?) wird der Brot und Wein segnende Christus zu Dresden angesehen.

Dolci, andre Schreibung für Dolce.

Dolc, s. Dohle.

Dolendo, Zacharias, ein Schüler des Jakob de Gheyn, stach in den Jahren 1581—86 nach eigener Erfindung, ferner nach seinem Lehrer, nach Heinrich Goltzius, Spranger, Karl van Mander und Abraham Bloemaert. Richtiger in der Zeichnung als sein Meister kommt er vornehmlich in Bildnissen denen der Wierix nah. Karl van Mander in seinen Lebensnotizen über niederländische Künstler bemerkt von Dolendo: *Hy hadde grooten lust tot te Const; maer is heel jongh ghestorven, hebbende door springhen in danssen, oft t' onmaetlijck drincken sich selven inwendich de longer gequetst, dat hy veel bloet ten mondt uyt begon lossen, en eyndlijck niet con gheholpen worden.*

Dolmen, Name einer Hauptklasse von Denkmälern der alten Kelten. Dolmen bedeutet im Keltischen eine Steintafel, von Men (Stein) und Taol (Tafel). Im Französischen nennt man die Dolmen *pierres levades* oder *pierres levées* (aufgerichtete Steine); beim Volke heissen sie Teufelssteine oder Feensteine (*tables du diable, des fées*). Sie bestehen aus mehren Steinen, von denen die einen flach auf den Enden der andern auf dem Boden aufrechtstehenden liegen. Man findet sie in Frankreich, Grossbritannien und den benachbarten Länderdistrikten, und unterscheidet drei Hauptformen, deren einfachste die ist, welche man mit dem Namen der Halbdolmen oder der geneigten (unvollkommenen) Dolmen bezeichnet. Diese bestehen in einem einzigen Steine, der mit dem einen Ende auf dem Boden ruht, an dem andern aber in geneigter Lage durch einen zweiten auf dem Boden liegenden Steine unterstützt wird. Zu dieser Art zählt das Denkmal von Kerdaniel, zwei Lieues von Lokmariaker (Morbihan); die 6½ Fuss lange und 6 F. breite Tafel ist an dem einen Ende durch einen stehenden, nur 3 Fuss hohen Stein aufgehoben. Im Departement Eure und Loire sieht man bei Bonneval einen hohen Halbdolmen, der dort *la pierre couverclée* heisst; die Tafel ist etwa 10 F. lang und 8 F. breit. Aehnliche Denkmale finden sich in demselben Departement zu Morancez und auf dem Wege von Saint Piat nach Maintenon; ein drittes beim Flecken Toury führt den Namen *pierre de Gargantua;* ein viertes in der Gemeinde von Mervilliers heisst *la pierre du Mesnil.* Drei Halbdolmen trifft man bei Mendon (Morbihan), zwei in Finisterre, zu Saint Yvi und zu Keryvin. Higgins hat einen ausserordentlichen Halbdolmen bekannt gemacht, der sich zu Brownstown in der Grafschaft Carlow in Irland befindet. Häufig kommt es vor, dass eigentliche Dolmen, die zum Theil zerstört sind, das Ansehn geneigter Dolmen haben; so sieht z. B. der Dolmen bei Poitiers, der in der Sammlung des Grafen Caylus im Stich wiedergegeben ist, wie ein Halbdolmen aus. — Die eigentlichen Dolmen kann man in zwei Klassen eintheilen: in die einfachen und zusammengesetzten. Die einfachen bestehen nur aus vier Steinen, von welchen drei die drei Seiten einer Art Grotte von der Gestalt eines Rectangels bilden, die durch eine Tafel gedeckt und deren vierte Seite offen ist. Solcher Art ist der Dolmen von Trie im Dep. de l'Eure. Dieser Dolmen zeigt in dem Steine, der die Hinterwand bildet, eine runde Oeffnung, welche den Scharfsinn der Archäologen vielfach beschäftigt hat, ohne dass man auf eine genü-

gende Erklärung gekommen wäre. Andre minder einfache Dolmen haben gleichfalls Rectangelform, obschon die Wände aus mehr als drei Steinen bestehn; man findet ein solches Beispiel im Dolmen von Dollon bei Conneré (Sarthe). Die Decktafel dieses grossen Dolmen ist 19½ Fuss lang, 12½ F. breit und etwa 2 Fuss dick. Endlich gibt es Dolmen, die aus einer grossen Anzahl auf dem Boden aufgestellter Steine zusammengesetzt sind, davon oft einige nur zum Verschlusse dienen, ohne die Decktafel zu tragen, welche auch manchmal aus mehren Steinen gebildet wird und nur auf den Enden einiger der stützenden ruht. Als Beispiel ist einer der schönsten Dolmen in der Bretagne anzuführen, der zu Lokmariaker, welcher unter den Benennungen *table de César, table des marchands* oder *Dolvarchant* bekannt ist. Die Tafel, welche 26 Fuss lang, 12 F. breit und 3 F. dick ist, ruht auf den Enden nur dreier der zahlreichen Steine, welche die Umfangswände bilden. In der Nähe dieses Denkmals befinden sich noch mehre andre Steine, die dazu gehört zu haben scheinen. Die Längenrichtung des Dolvarchant ist von Osten nach Westen. Vergebens sucht man jetzt an der untern Seite der Decktafel die skulpirten Zierrathen, die Fréminville bemerkt haben will und in deren einem Mahé einen Phallus erkannt haben soll. — Die Dolmen dienten den Kelten zu blutigen Opfern von Thieren und wahrscheinlich auch von Menschen. Ein besondres Merkmal, das sich oft wiederholt, hebt jeden Zweifel. Die Tafel mehrer Dolmen, z. B. der von Roscoff (Finisterre), Kerven-Burel (Morbihan), Mont du Plaid (Allier), Livrac (Nieder-Charente), zeigt eine Art Becken von runder Form, das augenscheinlich dazu bestimmt war, das Blut der Opferthiere aufzufangen, welches dann von da durch eine Rinne, die man auch noch wahrnehmen kann, ablief. Merkwürdig zumal in dieser Beziehung ist der grosse Dolmen im Kirchspiele Constantine in Cornouailles, der durch Borlase und Higgins beschrieben worden. Seine Tafel scheint auf den Spitzen zweier natürlicher Felsenblöcke in geringer Entfernung vom Boden zu liegen; sie hat eine Länge von 33 Fuss, eine Breite von 18 Fuss und eine Dicke von 15 Fuss; ihr Gewicht wird auf 750,000 Kilogramme geschätzt. Die ganze Oberfläche dieser Tafel ist mit grob ausgehauenen Bassins bedeckt, welche alle mit ableitenden Rinnen versehn sind; das grösste hat nicht weniger denn 6 Fuss im Durchmesser. Auf Sainte-Marie, der Hauptinsel der Sorlingnen, befindet sich ein andrer grosser Dolmen, dessen 4 F. lange und ausserordentlich dicke Tafel ebenfalls ein Becken zeigt. Endlich gibt es auf der Halbinsel Purbeck in der Grafschaft Dorcester in England einen „Aggleston“ genannten Dolmen, dessen Tafel auch drei Aushöhlungen auf ihrer obern Fläche zeigt. — Zuweilen finden sich unter den Dolmen die so verehrten heiligen Quellen der Kelten; ein Beispiel davon gewährt der Dolmen von Primelen (Finisterre). Gebeine, die man beim Graben am Fusse der Dolmen gefunden hat, haben Anlass zu der Meinung gegeben, dass diese Denkmale vielleicht zu Grabmälern dienten. Man kann diese Meinung nicht ganz verwerfen; aber es dürfte wohl mit den Dolmen so sein wie mit den christlichen Altären, unter welchen oft Heilige oder Priester bestattet wurden, ohne dass dies darum die Hauptbestimmung der Stätte, den Zweck eines Opferaltars, beeinträchtigt hätte. Gleich den Menhir's sind auch die Dolmen und andre keltische Denkmale des Druidencultus öfter durch angebrachte Symbole des Christenthums von Neuem geheiligt worden. Oft hat man auf den Dolmen Kreuze aufgepflanzt; ein solches sieht man z. B. auf dem Halbdolmen von Kerland beim Eingange von Carnac. In vielen Gegenden Frankreichs sind diese Denkmale selbst in ihrem ursprünglichen Zustande Gegenstand der Verehrung des gläubigen Volkes geblieben. Auf dem Hügel, der das Dorf Orcival (Puy de Dome) beherrscht, stand ein Dolmen, aus welchem der Volksglaube das Grab der heil. Jungfrau gemacht hat. Besagter Dolmen fand eben nun seine Zerstörung durch die unzähligen Pilgrime, weil es alle für ihre heiligste Pflicht hielten, ein Stückchen davon mitzunehmen. — Selbst in Spanien und Portugal stösst man auf eine Menge von Dolmen. Man bezeichnet sie dort durch *antas.* Dergleichen finden sich auf dem Wege von Oporto nach Almeyda, zu Pomares bei Evora, zwischen Montemor und Arrayolaas, auf der Lissaboner Strasse und anderwärts.

Dolops, Sohn des Hermes, hatte bei Peiresiä und Magnesa ein weithin sichtbares Grabmal, bei welchem die Argonauten landeten und Todtenopfer brachten. — Dolops heisst auch der Sohn des Lampos und Enkel des Laomedon, jener Trojaner, der durch Meges und Menelaos getödtet ward. Iliade XV. 525 — 543.

Doma heisst bei Homer der Theil des hellenischen Hauses, welcher den Männern zur Wohnung diente. Vergl. den Art. Domos.

Domanek, Anton Mathias Joseph, auch „Domanök“ geschrieben, wurde den 21. April 1713 zu Wien geboren, fand an Raphael Donner seinen ersten Lehrmeister, trat unter dem Director van Schuppen in die Akademie über und durchwanderte nachher unter günstigen und ungünstigen Umständen Deutschland,

Frankreich, England und Spanien. Werke der Holz- und Metallskulptur von ihm finden sich noch an den verschiedensten Orten genannter Reiche vor, wo er zur Arbeit sich niedergelassen. Nach seiner Heimkehr in die Kaiserstadt fertigte er einen Ovaltisch von petrificirtem Holze, mit durchbrochenen Säulen von Stahl, um welche sich Blumen von Bronzearbeit schlingen. Dieses allgemein als ein Meisterwerk gepriesene Stück wurde vom Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen angekauft und der Königin von Frankreich zum Geschenk gemacht. Die letzten dreiundzwanzig Jahre verweilte Domanek in Wien, ward daselbst Rath und Director der Graveur- und Medailleurklasse bei der Akademie, leitete auch mehre Jahre die Commerzial-Zeichnungsschule, und bildete besonders gute Gold- und Silberarbeiter. Er starb den 7. März 1779. Deutschland verehrte in ihm einen der grössten Meister in erhobenen Metallarbeiten. Reichthum der Idee, Richtigkeit und Kühnheit in der Zeichnung, an die Alten erinnernde Einfachheit und Erhabenheit waren ihm eigen und zeigen sich in den Meisterwerken, die man von seiner Hand in den von ihm durchreisten Landen findet. Seine Schicksale waren gleich denen andrer grosser Künstler oft hart und niederbeugend, aber sein Genius gab ihm Muth genug sich durch dieselben hindurchzuarbeiten, und er hatte das Glück, dass sein Werth nicht verkannt wurde.

Domanök, s. Domanek.

Domenichino, dessen eigentlicher Name Domenico Zampieri lautet, ward 1581 zu Bologna geboren, war ein Freund des Guido Reni und dessen Mitschüler bei dem in Bologna als Lehrer der Malerei wirkenden Niederländer Dionysius Calvart, ward einer Kleinigkeit halber aus der Schule dieses Manieristen, der ihm jedoch eine glänzende Laufbahn profezeite, glücklicherweise entlassen, trat in die aufblühende Schule der Caracci und that sich alsbald hier dermasen hervor, dass er meist die von den Caracci ihren Schülern ausgesetzten Preise empfing. Später ging er nach Rom, wo er mit Guido Reni in den edelsten Künstlerwetteifer trat. Hier malte er die vier Evangelisten der Kuppel von S. Andrea della Valle, die Kardinaltugenden (ebenfalls *al fresco*) in San Carlo a Catinari, die berühmten Fresken aus der Legende der heiligen Cäcilie in San Luigi de' Francesi, das Wandgemälde des Martyriums des heil. Sebastian in Santa Maria degli Angeli, das Bild des heil. Franziskus in Santa Maria della Concezione, das Deckengemälde der Himmelfahrt Mariens in Santa Maria in Trastevere, die Madonna und den heil. Franz sowie Fresken in Santa Maria della Vittoria, vier Fresken unter dem Portikus vor der Kirche Sant' Onofrio, die Bildnisse der Kardinäle Margotti und Arguccí über deren Grabmälern in San Pietro in Vincoli, die Befreiung Petri in einem Seitenzimmer der Sakristei derselben Kirche, Fresken alttestamentlichen Inhalts in San Silvestro di monte Cavallo; ferner das den Meister in seiner ganzen Bedeutung zeigende hochberühmte Gemälde der Communion des heiligen Hieronymus, das sich jetzt in der vatikanischen Sammlung befindet und nach welchem das Mosaik am Hieronymus-Altar im St. Petersdome ausgeführt ward; die Scene nach dem Sündenfall (im Palazzo Barberini), die Jagd der Diana und die heil. Cäcilie, beide zweimal in Oel, nebst der kumäischen Sibylle (im Palazzo Borghese), das Bildniss des Kardinals Barberini (im Palazzo Corsini), mehre Landschaften (im Palast Doria Pamfili); acht Bilderchen aus der griechischen Mythe al fresco über den Nischen der Gallerie des Farnesischen Palastes; Jakob und Rahel (im Palazzo Mattei); den Sündenfall und Davids Triumf (im Casino des Gartens zum Palast Rospigliosi), eine Susanna (in der Sammlung des Bar. Camuccini), Landschaften (neben andern von Guercino in Villa Ludovisi) etc. Domenichino's Ruf veranlasste den Abt des 12 Miglien von Rom, 1 Stunde von Frascati liegenden Benediktinerklosters Grotta Ferrata, den Meister zu sich zu berufen und sechs grosse Gemälde auf nassem Kalk in einer seitwärts von der Kirche gelegenen besondern Kapelle ausführen zu lassen. Diesen Auftrag erfüllte D. mit gewohnter Meisterhand; ja Grotta Ferrata ward fortan wegen dieser vortrefflichen Fresken mit Scenen aus dem Leben des heiligen Nilus ein von den Liebhabern der Malerei sehr besuchter Ort. (Besagte sechs Wandgemälde sind im J. 1762 zu Rom von Francesco Bartolozzi in 25 Blättern sehr schön in Kupfer gestochen erschienen; der Titel dieses Stichwerkes heisst: *Dominici Zampierii Picturae in sacello sacro aedi crypto Ferratensi adjunctae.* Eine ausführliche Beschreibung der Fresken liefert Volkmann im 2. Bande seiner „Historisch-kritischen Nachrichten aus Italien.") Für den Dom zu Volterra malte D. die Bekehrung Sauls, in einer Seitenkapelle des Doms zu Fano aber die berühmten Fresken aus der Geschichte der Maria, welche letztern zu seinen allervorzüglichsten edelsten Werken gehören. Auch nach Neapel ward unser Meister berufen, wo er in der Schatzkapelle der Kathedrale zum heil. Januarius die Erweckung eines Jünglings, die Enthauptung des Heiligen und sein Grab, sowie die Heilung vieler Kranken durch Oel

von der vor dem Heiligengrab brennenden Lampe, dargestellt hat. Die Gemälde der Wölbungen und Lunetten dieser Kapelle sind ebenfalls von Domenichino, und er würde auch die Kuppel gemalt haben, wenn ihn nicht die Eifersucht Ribera's (Spagnoletto's) und andrer, die ihm den Tod geschworen, zur Flucht aus Neapel gezwungen hätte. Trotz seiner Flucht aber soll ihn doch, wie die Sage will, das ihm von den Neidern seines Talentes zugedachte Gift noch erreicht haben. Sein Tod erfolgte 1641. — Domenichino hatte die Alten mehr als alle Nachfolger der Caracci studirt; er arbeitete nicht, bevor er auch die geringsten Theile gezeichnet, wie man unter andern aus acht grossen Bänden seiner Zeichnungen (die aus dem Museo des Kardinals Albani nach London in die kön. Sammlung gewandert sind) darthun kann; doch hat er im Nackten nicht jene Reinheit erreicht, welche Raffael der Antike ablauschte. Bei einigen seiner Figuren kann man die antiken Köpfe wiedererkennen, die er sich zu Mustern gewählt hatte; z. B. in seinem Johannes zu Sant' Andrea della Valle in Rom den berühmten Alexanderkopf zu Florenz, sowie in einem Gemälde der Schatzkapelle von San Gennaro zu Neapel den Kopf der Niobe. Der Ideenkreis, in welchem sich Domenichino bewegte, war ziemlich beschränkt; was ihm an Fantasie abging, ersetzte er oft zu reichlich durch den berechnenden Verstand; aber was ihm das Uebergewicht über die ganze Carraccische Schule gab, war jener naive Schönheitssinn, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft wie bei keinem seiner Zeitgenossen an die glückliche Epoche Raffaels erinnert. — Zu seinen sinnigsten Compositionen gehört der schön gedachte Fall der ersten Menschen in der Gallerie Colonna zu Rom. Der Allmächtige, von einem Engelchore getragen, hält dem Adam sein Vergehen vor; dieser wirft die Schuld auf Eva, diese aber gibt der unter ihr kriechenden Schlange die Schuld. Diese Figuren sind stufenweis, wie die Handlung ist, gestellt, in einer Kette von hinübergehender Handlung eine auf die andre. Als Hauptproductionen Domenichino's sind sodann hervorzuheben: 1) die unter seinen römischen Werken bereits erwähnte Darstellung der „Communion des heil. Hieronymus," welches Werk nach der Vollendung von seinen Gegnern sehr angefeindet ward, wogegen es die gerechtere Nachwelt zu den vier Hauptgemälden Roms zählte und ihm sogar die zweite Stelle nach Raffaels Transfiguration einräumte; 2) die Marter der heil. Agnes; 3) die Marienfresken zu Fano; 4) die Cäcilienfresken in S. Luigi de' Francesi zu Rom; 5) die in seinem 29. Jahre gemalten Fresken in der Kapelle des heil. Nilus Rosanensis zu Grotta Ferrata (wo man am meisten des Heiligen Zusammenkunft mit Kaiser Otto dem Dritten bewundert, namentlich die Trompeter dabei, deren einzelne Stimmen man zu unterscheiden meint; der Page soll das Porträt der Geliebten des Malers sein; nicht minder wird die Darstellung der Wunderkur des Heiligen gepriesen); 6) die Fresken des Tesoro in St. Gennaro zu Neapel; 7) Johannes der Evangelist in Ekstase (welches Bild sonst eine Perle der Gallerie Orleans war, dann in den Besitz des würtemberg. Ministers von Abel und aus dessen Hinterlassenschaft in die Sammlung des

(Heilige Cäcilie.)

engl. Gesandten Shee zu Stuttgart kam); 8) die naive Darstellung der den Bass spielenden heiligen Cäcilie zu Florenz, die wir im Holzstich von Eduard Kretzschmar mittheilen; 9) der spinnende Herkules als Sklav der Omphale, der Königin der Lydier, in der Pinakothek zu München (wovon wir ebenfalls einen Umriss in Holz, Schnitt von Ritschl von Hartenbach, hier beifolgen lassen; 10) ein heil. Sebastian, ein erst neuerdings als Werk von D. erkanntes Gemälde. Es ist auf einer Leinwand von 6 F. Höhe und 4 F. 7 Z. Breite ausgeführt und stellt den erwähnten Heiligen in dem Zustande dar, wie er eben von zwei Pfeilen getroffen worden und an dem Baumstamm, an welchem seine linke Hand ein Strick festhält, herabgesunken ist. Er stützt sich auf den rechten Arm, das linke Bein ist rückwärts gelegt, mit dem linken Arme hängt er noch im Strick. Der eine Pfeil ist in den Schenkel des linken Fusses, der andere in die innere Schüssel des oberen linken Armgelenkes gefahren. Krampfhaft zuckt der Schmerz durch die edeln Glieder, und erwartend, dass ein dritter Pfeil ihm das Leben rauben werde, sucht er sich vom Boden aufzuraffen und richtet das sehnsüchtiggläubige Angesicht nach oben. Der ganze Körper ist nackt; nur um die Lenden liegt ein schmaler Tuchstreifen von violetter Farbe. Nach hinten zu öffnet sich der Blick in eine waldige

(*Herkules als Sklav der Königin Omphale.*)

Landschaft und auf den umwölkten Himmel. Die ganze Gestalt ist mit hoher Naturwahrheit gezeichnet. Durch alle Glieder und Muskeln zieht sich die Empfindung des im Tode verklärten Märtyrers. Am Erhabensten ist dieser Ausdruck auf dem Gesicht, um den leichtgeöffneten Mund und in den betenden Augen. Die Farbe ist wunderbar schön und trefflich erhalten. Die ganze Scene bildet einen düsterernsten Hintergrund zu dem lebensvollen Sterben dieser edeln Gestalt. Man erklärte in seiner Heimath, in einem Kloster von Oberitalien, wo es vor noch nicht langer Zeit von geübten Blicken entdeckt worden ist, das Bild für eine Arbeit des Guido Reni. Aber unstreitig und nach dem einstimmigen Urtheil der Besitzer und anderer deutscher Kenner gehört es dem Domenichino an, auf welchen die Praktik des Gemäldes überhaupt, insonderheit der Ausdruck der Augen, die Form des Mundes und die ideale Weise des Ganzen hinweist. Auch kommt auf Bildern dieses Meisters dieselbe Farbe des Gewandes häufig vor. Dieses ausnehmend schöne und guterhaltene Werk ist jetzt ein gemeinschaftliches Eigenthum der beiden Professoren Dietrich und Wagner an der königlichen Kunstschule zu Stuttgart und hat in dem grossen Atelier in Dannecker's Garten eine günstige Aufstellung erhalten. — Alle die Nachbildungen in Stich etc. hier zu verzeichnen, die nach Domenichinischen Werken erschienen sind, würde uns zu weit

führen; es möge hier nur bemerkt sein, dass die Freskogemälde zu Grotta Ferrata ausser von Bartolozzi auch in Stichen von Ruscheweyh publicirt sind; den Evangelisten Johannes in Ekstase kennt man allgemein durch den Stich von Friedrich Müller; die Scene mit Herkules und Omphale ist bekannt durch die Piloty'sche Lithographie; nach dem heil. in einer Landschaft knieenden Hieronymus, der schon durch Agostino Caracci meisterhaft gestochen ward, hat Leroux ein kräftig gestochenes Blatt von vieler Wirkung geliefert, das man in Lief. VI des Aguado'schen Galleriewerkes findet. Die „Fresken in der Kapelle Nolfi in der Kathedrale zu Fano" hat Domenico Cunego auf 16 Bl. in gr. Folio und gr. Querf. gestochen. Derselbe Stecher hat ferner die „Fresken im Palazzo Costagutti zu Rom" in 7 Folioblättern wiedergegeben. „Esther, Judith und David" (in San Silvestro auf Montecavallo) sind in 4 Bl. von S. Balestra, A. Bertini, N. Aurelí und J. Bonajuti gestochen. (Oval. Grossf.) C. Ferretti stach den „Triumf Davids" (im Palast Rospigliosi) auf einem Bl. in qu. Imper. Fol., und die *Beata Caecilia Virgo et Martyr* in Querf. Den „St. Sebastian" (in Santa Maria degli Angeli) stach D. Marchetti in Imperialfolio. *Andreae Apostoli Martyrium* existirt im Stich von J. Folo (qu. Royalf.); der „St. Hieronymus" (im Vatikan) im Stich von J. Bonajuti, in Imperialfolio. Die Fresken in San Carlo a Cattinari zu Rom, die „Kardinaltugenden" darstellend, wurden in 4 Blättern (in gr. Royalf.) durch P. del Po gestochen. Die *Santa Cecilia (in Eccl. S. Aloysii Gallorum)* ward auf einem Bl. in Royalf. von P. Trasmondi, die *Sibylla Cumana* (in der Villa Borghese) von P. Fontana und F. Floridi (beide Blätter in Grossf.) wiedergegeben. Das „Dianenfest" ist durch den Stich (qu. Imper. Fol.) von Raphael Morghen bekannt. Endlich gedenken wir noch eines Stichs in gr. Querfolio: *Sancta Caecilia et Sanctus Valerianus* von der Hand des P. Mancion.

Dominationes oder „Herrschaften," der vierte Engelchor unter den neun himmlischen Chören, welcher mit den Virtutes und Potestates zusammen die zweite Engelordnung bildet. Die Dominationes, an der Spitze dieser zweiten Ordnung stehend, erhalten zur Bezeichnung der drei Hauptgrundlagen aller göttlichen und menschlichen Herrschaft 1) Buch und Schwert als Zeichen der Gerechtigkeit, 2) den Herrscherstab als Zeichen der ausübenden Gewalt, und 3) den Oelzweig als Zeichen der Gnade und Milde. Angebracht hat sie z. B. Peter Cornelius im Fresko der Weltschöpfung in der Ludwigskirche zu München. (S. die Abbildung im Artikel „Cornelius.")

Dominicus der Heilige, ein Spanier (Dominicus de Guzman), Stifter des Dominikanerordens (der *canes Domini*), hat in den Darstellungen einen Hund, der mit brennender Fackel im Maule die Erdkugel beleuchtet, und einen Sperling neben sich. Der Sperling soll sich darauf beziehen, dass dem Heiligen einst der Teufel in Gestalt dieses frechen Vogels erschien. Der Hund dagegen bezieht sich auf einen Traum, den die Mutter des Heiligen während ihrer Schwangerschaft hatte. Es träumte ihr nämlich, dass sie einen schwarz und weiss gefleckten Hund zur Welt brächte, der mit einer angezündeten Fackel die ganze Erde erleuchtete. Das Hundsattribut soll bei diesem Heiligen auch zugleich Symbol der Wachsamkeit für den vermeintlich wahren Glauben sein; bekannt ist ja, dass die *Domini canes* die ersten und eifrigsten Ketzerrichter waren und in Spanien das berüchtigte Inquisitionstribunal bildeten, um mit der Fackel jenes schwarz und weissgefleckten Hundes die Scheiterhaufen anzuzünden! — Die kunstgeschichtlich berühmte Arca di San Domenico zu Bologna, ein mit vortrefflichen Skulpturen gezierter marmorner Sarkophag, worin die Gebeine des 1221 in Bologna verst. Heiligen eingeschlossen sind, entstand mit den untern Reliefs in den J. 1266—67, und zwar unter den Händen von Meistern aus der Werkstatt des Nicchola von Pisa, nicht von Nicchola Pisano selbst, wie lange fälschlich geglaubt worden. An der Arbeit dieser Arca und ihrer untern Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Heiligen scheint namentlich Fra Gugliemo di Pisa aus der angesehnen Familie der Agnelli, der um 1257 in den neuerrichteten Konvent der Dominikaner zu St. Catarina in Pisa trat und Baumeister, Bildhauer und Schüler des Nicchola Pisano war, betheiligt gewesen zu sein. (Vergl. Ernst Förster's Recension von Vincenz Marchese's *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* im Kunstbl. 1845, Nr. 93.) Die erste Uebersiedelung des Leichnams in die Kirche erfolgte 1233 nach der Canonisation des Heiligen; die zweite fand am 5. Juni 1267 statt, indem man ihn aus der unansehnlichen kunstlosen Ruhestätte in die besagte neue mit bildnerischem Schmuck ausgestattete Arca versetzte (*de tumulo lapideo non caelato ad marmoreum et caelatum*). Die Reliefs am Sarkophag weisen folgende Darstellungen auf: (an der Vorderseite) Dominicus erweckt in Rom den jungen Napoleon vom Tode; — bei einer Disputation mit den Manichäern bleibt das Buch des Dominicus von den Flammen unversehrt, während die ketzerischen

Schriften verbrennen — (zwischen beiden Reliefs die Madonna mit dem Kinde). Auf der rechten Seite: St. Dominicus empfängt von den Heil. Peter und Paul die Evangelien zur Bekehrung der Ketzer und Sünder; — St. Dominicus theilt den Ordensbrüdern die Evangelien mit. Auf der linken Seite: Engel versorgen den Orden der Dominikaner mit Speise. An der Rückseite: der selige Reginald, Schüler des heil. Dominicus, fällt todkrank in die Arme eines Jünglings; — die heil. Jungfrau heilt ihn und gibt ihm das Kleid des Dominikanerordens; — er befreit sich, indem er dem heil. Dominicus sich anvertraut, von einer schweren Versuchung; — Papst Honorius III. träumt vom Einsturz des Vatikans, dem der heil. Dominicus vorbeugt; — derselbe Papst erhält die Regel der Dominikaner und — bestätigt sie. Zwischen inne Christus am Kreuz. An den vier Ecken des Sarkophages die vier Doctoren der Kirche. Im J. 1469 wurde das Grabmal noch weiter bereichert. Niccolò di Puglia, genannt *dall' Arca,* fertigte den Aufsatz mit den Statuetten der Heil. Franz, Petronius, Dominicus, Florian, Proculus, Johannes Baptista, Vitalis und Agricola; die vier grossen Profeten an den Ecken und die Auferstehung Christi. Auf der Spitze der Pyramide des Grabmalaufsatzes Gott Vater. Von den beiden knieenden Engeln datirt der auf der Evangelienseite von Buonarroti's Hand. Im J. 1532 wurde die Basis hinzugefügt und die Reliefarbeit daran von Alfonso Lombardi geliefert. Die Bildwerke des Letztern sind folgenden Inhalts: Geburt des Heilands; Geburt des heil. Dominicus; der Heilige als Kind ausser seinem Bett auf blosser Erde schlafend; Wohlthätigkeit des jungen Heiligen; sein Tod. (Vgl. *Memorie storicho-artistiche intorno all' Arca di S. Domenico, del March. Virg. Davia. Bologna* 1838.)

Dominikaner (lat. *Domini canes*, zu deutsch Hunde des Herrn). Stifter dieses ursprünglich aus regulirten Chorherren bestehenden Ordens war der Spanier Dominicus de Guzman, von adeliger Herkunft und Archidiaconus zu Osma in Castilien. Guzmans Zweck war, zur Bekehrung der freier und vernünftiger denkenden Albigenser eine Predigergesellschaft zu stiften, und bereits 1217 erhielt der kaum erst zwei Jahre bestehende Orden durch Honorius III. die päpstliche Bestätigung als Orden der Predigermönche, die in Frankreich (weil das erste von Matthias, dem Vikar des Dominicus, zu Paris gegründete Kloster in der St. Jakobsstrasse stand) auch Jakobiten hiessen. Ausser diesem Mönchsorden hatte Dominik Guzman schon 1206 ein Nonnenkloster für Dominikanerinnen angelegt, wozu kurz vor seinem am 6. August 1221 zu Bologna erfolgten Tode noch ein dritter, gleichfalls von ihm gestifteter Orden der Ritterschaft Christi kam, ursprünglich ein Verein bigotter Edelleute und Ritter zur kriegerischen Bekämpfung aller Andersdenkenden, der sich nachmals in einen Orden von der Busse des St. Dominicus (für beide Geschlechter) umwandelte und als der dritte Dominikanerorden gewöhnlich der Orden der Tertiarier heisst. Die Ordenstracht der Dominikaner besteht in einem weissen Rocke, darüber bei Mönchen ein weisses, bei Laienbrüdern ein schwarzes Skapulier, und über diesem bei Allen ein schwarzer Mantel. Heilige in Dominikanertracht sind: der Ordensstifter Dominicus, St. Elmus (Petrus Gonzalez), Petrus Martyr, St. Hyacinthus, St. Raymund de Pennaforte, Thomas von Aquino, Vincenz Ferrerius, Katharina von Siena und die heil. Rosa de Lima. — Gross ist die Zahl mittelalterlicher Künstler, welche Dominikanerkutte getragen haben. Es existirt seit Kurzem ein eigenes Werk über die der Kunstgeschichte angehörenden Brüder des Dominikanerordens (*Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle Arti del P. L. Vinc. Marchese dello stesso Instituto. Vol. I. Firenze* 1845), aus welchem die nachfolgenden ausgehobenen Notizen hier an der Stelle sein mögen. Im 13. Jahrh. wirkten Fra Ristoro und Fra Sisto als Baumeister zu Florenz; sie übernahmen im J. 1256 den schon begonnenen Bau von Santa Maria novella, stellten 1269 die Brücke alla Carraja in Florenz her, trennten sich jedoch in spätern Jahren, der Art, dass Fra Sisto im Dienst der Nonnen zu San Sisto in Rom starb (im J. 1289), nachdem er den päpstlichen Palast hergestellt hatte, wogegen Fra Ristoro 1283 in Florenz starb, wo er am Baue von S. Maria novella allein zurückgeblieben war, nachdem er mit Fra Sisto zugleich den Palast der Prioren (Palazzo del Podestà oder del Bargello) mit Gewölben versehen hatte. Fra Mazetto, seit 1298 im Dominikanerkloster S. Maria novella zu Florenz, baute San Domenico in Prato um das J. 1300 und starb zu Prato 1310. Fra Albertino Mazzanti, Sohn des Cambio, geb. 1260 zu Florenz, führte nach Fra Ristoro's Tode den Bau von Santa Maria novella weiter und starb 1319. Fra Borghese, geb. um 1250 zu Florenz, war ebenfalls am Bau von Sta. Mar. nov. thätig und starb 1313. — In Portugal blühten im 14. Jahrhundert drei Baukünstler des Dominikanerordens, die sogen. drei heil. Architekten; nämlich der *Beato* Gundisalvo (gestorben

1259), welcher die Brücke über den Timaya baute und den Bau der Stadt Amaranta veranlasste; der *Beato* Pietro Gonzalez (St. Elmo genannt), der aus Astorga in Spanien gebürtig war, eine Brücke über den Minho baute und 1246 zu Guimaranez in Portugal starb; drittens der *Vener. Padre* Lorenzo, der die Brücke von Cabeza baute. — In dem Zeitraume von 1257—1313, also über ein halbes Jahrhundert, blühte der Baumeister und Bildner Fra Guglielmo Agnelli, ein Schüler von Nicchola Pisano, geb. zu Pisa um 1238; derselbe trat 1257 in den neuerrichteten Convent der Dominikaner zu St. Catarina in Pisa und war beim Bau ihrer Kirche und des Klosters sowie auch als Bildhauer vielfach thätig, baute den Glockenthurm der Badia von Settimo nah bei Florenz, war 1293 beim Dombau zu Orvieto angestellt und führte 1313 die Fasade von San Michele in Borgo zu Pisa aus, in welcher noch heute die Urkunde seiner Thätigkeit in lateinischen Versen zu lesen ist. (Fra Guglielmo di Pisa war wahrscheinlich auch Werkmeister der neuen Arca di San Domenico zu Bologna, in welche 1267 der Leichnam des Heiligen gebracht wurde; er war, wie von Leandro Alberti [*de viris illustr. Ordinis Praedic.*], Melloni [*Vita di S. Domenico*], Michele Pio [*Vite degli Homini Illustr. di S. Domenico*] und Serafino Razzi [*Vite dei Santi e Beati del Sacro Ordine dei frati Predicatori*] einheilig berichtet wird, bei dieser zweiten Uebersiedelung der Heiligenleiche zugegen; dass er sich aber in einer ganz besonders begünstigten Stellung bei dem neuen Heiligensarge und bei der Ueberführung des Leichnams befunden haben muss, leuchtet daraus hervor, dass er, obgleich der Dominikanergeneral mit päpstlichem Consens die Excommunication über Jeden verhängt hatte, der sich zu einem frommen Diebstahl an den Heiligengebeinen würde verleiten lassen, dessungeachtet dem Heiligen ein Rippchen entwenden konnte, welches er nach seiner Rückkunft nach Pisa mit stillem Frohlocken unter dem Altar der heil. Maria Magdalena in Sta. Catarina verbarg, das fromme Sündchen bis an seinen Tod verschweigend, wo er aus Furcht vor dem ewigen Richter beichtete. Sein Geständniss ward mit in das Todtenbuch des Pisanischen Dominikanerklosters von Sta. Catarina eingetragen, aus welchem Nekrolog die betr. Stelle zum Erstenmal in dem oben *citirten* Werke von Vincenz Marchese abgedruckt worden ist.) Als Architekten sind noch folgende Dominikaner berühmt: Fra Niccolo da Imola und Fra Benvenuto da Bologna, welche Sant' Agostino zu Padua und San Niccolo zu Treviso erbauten, Fra Giovanni Brachetti de' Campi und Fra Jacopo Talenti, welche Santa Maria novella zu Florenz vollendeten. Als *pulchri scriptores* (Buchmaler) werden aus dem Dominikanerkloster Sta. Mar. novella genannt: Pietro Macci (gest. 1301), Fra Caro Bellocci (gest. 1316), Fra Tommaso (gest. 1336), Fra Matteo Marconaldi und Fra Guido (beide 1348 gest.), Fra Tommaso di Romena (gest. 1358). In Sta. Catarina zu Pisa war Fra Alessandro della Spina ein Buchmaler. Der bedeutendste Miniaturmaler des Ordens aber ist Fra Benedetto da Magello, der leibliche Bruder des Fra Giov. Angelico da Fiesole, Prior des Dominikanerklosters zu Fiesole, gest. 1448 in St. Marco zu Florenz, für welches Kloster er sämmtliche Chorbücher (mit Ausnahme weniger, die nach seinem Tode von einem Andern vollendet wurden) im Auftrage des Cosmus de Medicis von 1443 an geschrieben und gemalt hat. Ein Fra Eustachio (1473—1555) malte im Markuskloster einen Psalter, und im J. 1577 restaurirte daselbst Fra Pietro da Tramoggiano die vorerwähnten Miniaturen des Fra Benedetto da Magello, freilich nicht zu deren Vortheil. — In der Geschichte der höhern Malerei glänzen die unsterblichen Namen der Dominikanermönche Fra Angelico da Fiesole und Fra Bartolommeo di San Marco. — Unter den Glasmalern sind Dominikaner: Fra Domenico Pollini in Santa Catarina zu Pisa, gest. 1340; Fra Giacomo di Andrea in Maria novella zu Florenz, Fra Bernardino, gest. 1450; Fra Bartolommeo di Pietro Perugino, welcher 1411 für den Dom zu Perugia ein grosses (noch erhaltenes) Fenster von 95 Palmen Höhe und 34½ P. Breite malte, und Bruder Jakob von Ulm (geb. 1407, gest. 1491 zu Bologna), welcher funfzig Jahre die Kutte trug und von dem man noch einzelne nicht unbeträchtliche Proben seiner Glasmalerkunst in der Bologner Hauptkirche San Petronio sieht.

Domitianus, Sohn des Vespasian, Bruder des Titus, römischer Kaiser von 81—96 nach Christus. Mit Abscheu nennt die Geschichte diesen Verworfenen, der durch seine Tyrannei und Grausamkeit sehr würdig den Scheusalen Caligula und Nero zur Seite steht. Boshaft von Jugend auf bahnte er sich den Weg zum Throne durch Vergiftung seines edlen Bruders Titus. Nach ruhmlosen Feldzügen gegen die Chatten (Hessen), gegen die Dacier, Markomannen und Quaden, steigerte sich die natürliche Bosheit seines Charakters durch Misstrauen und gekränkten Stolz, durch das stets sich ihm aufdringende Gefühl seiner allerhöchst eigenen imperatorischen Winzigkeit. Aus Furcht vor Aufständen gegen seine Tyrannei suchte er das gemeine Volk durch die pomphaftesten Spiele, an denen er selbst zugleich mit grosser Lust hing, sowie

durch Geldvertheilungen, die Soldaten aber durch erhöhten Sold zu gewinnen. Die Gelder dazu wurden natürlich durch Auflagen den Reichern abgepresst; Keiner aber war seines Lebens sicher, der etwa so frech und unehrerbietig sein wollte, sich von diesem Scheusal im Cäsarengewande nicht pressen zu lassen. Am allermeisten litten unter seiner Tyrannei der Senat und der ganze bessere edlere Theil der Römer, dem die Erinnrung an die glorreiche Zeit der Republik noch nicht aus dem Herzen gewichen war. Mit den Senatoren, deren Fusstritt zu empfangen er kaum gut genug war, trieb Domitian das grausamste Spiel, wovon Dio Cassius im 67. Buche seiner römischen Geschichten erzählt. Mit der entsetzlichsten Strenge verfolgte er jede freie Aeusserung in Wort und Schrift; alle Schriftsteller dieser Zeit (man kann von wiedergekehrten Zeiten sprechen) mussten sich zur Schmeichelei oder zum Stillschweigen bequemen; namentlich spricht sich hierüber Cornelius Tacitus in seiner Einleitung zum Agricola mit gerechtester Bitterkeit aus. Ein Feind aller Wissenschaften, vertrieb Domitian alle Philosophen aus Rom, darunter den Epiktet. Dagegen ist er auf Grund der ehrlichen Berichte heidnischer Autoren freizusprechen von einer Christenverfolgung, die ihm von christlichen Geschichtschreibern aus dem blossen Grunde, weil ihm eine solche zuzutrauen gewesen, angedichtet worden ist. Domitian trieb nur auf das Strengste den Fiscus Judaicus ein, und wenn darunter die Christen wohl mitlitten, so kann hier doch offenbar von keiner Verfolgung im weitern kirchenhistorischen Sinne die Rede sein. (Vergl. besonders was Sueton im Leben dieses Kaisers beibringt.) Seine Schlechtigkeit, die nur in den Provinzen des kolossalen Reichs begreiflicherweise weniger gefühlt ward, musste endlich den entsprechenden Lohn ärnten. Seine drei Kämmerer, die jeden Moment für ihr Leben fürchteten, verschworen sich zur Ermordung des Tyrannen, und es heisst, dass selbst seine eigene Gemahlin, die Domitia, ihr Einverständniss dazu erklärte. Ein Freigelassener, Namens Stephanus, drang mit drei andern Helfern in das Schlafgemach des Kaisers ein, der hier zwar noch verzweifelte Gegenwehr leistete, aber nicht mehr dem scharfrichtenden Eisen entrinnen konnte. Wie sehr der Fall dieses Kaisers ersehnt, wie allgemein solch ein Ende erwartet war, spricht sich in der Sage vom Apollonius von Tyana aus, der in demselben Momente, als der Kaiser zu Rom den Todesstreich empfing, auf dem Marktplatze zu Ephesus in Ekstase gerathen sein und gerufen haben soll: Recht so, Stephanus, nur los auf den Menschenmörder! — Domitian hatte funfzehn Jahre regiert, oder vielmehr zu sagen, war eine so lange Zeit als Tyrann erduldet worden. Von den vielen Ebenbildern, welche man bei seinen Lebzeiten, ihm zu schmeicheln, an den verschiedensten Orten aufgestellt hatte, soll nach seiner allgemein gebilligten Hinrichtung nur eins der Zerstörung entgangen sein (s. Procopii hist. arc. 9. p. 296); indess existirten bald wieder mehre, was sich aus dem schon dem Alterthum eigenen Eifer erklärt, die Suiten der Kaiserbilder in aller Vollständigkeit zu besitzen. Eine kolossale Reiterstatue Domitians stand auf dem Forum; sie stellte ihn, der trotz der Ruhmlosigkeit seines Feldzuges gegen die Chatten sich den Titel *Germanicus* beigelegt und gekaufte Sklaven im Triumf als Gefangene aufgeführt hatte, als Sieger Germaniens dar, indem die Figur des Rheinstromes unter den Vorderfüssen des Pferdes lag; die Linke trug eine Pallas mit vorgehaltenem Gorgoneion, die Rechte gebot Frieden (der ihm aber mit den Keulen der Chatten, Markomannen und Quaden geboten worden war). Der eitle *pacificator gestus* am Domitian wird von Statius (*S. I.* 1, 37.) durch *dextra vetat pugnas* beschrieben. — Eine Statue Domitians als Jünglings im heroischen Kostüm wird von Guattani in den „*Monumenti ineditti*" [1786. S. 16] mitgetheilt. Eine Bronzemünze vom J. 85 nach Chr. zeigt auf der Adversa den lorbergekrönten Kopf des Kaisers mit der Umschrift *Imp. Caes. Domitian. Aug. Germ. Cos. XI.* Auf der Reversa ist er in Priestertracht dargestellt, wie er eine Libation auf einen Altar giesst, der vor dem Tempel der Pallas, der Schutzgöttin Domitians, auf dem Forum Palladium aufgerichtet ist. D. war der Erbauer dieses Forum Palladium, woran noch heute zu Rom einige Reste erinnern. Man scheidet es in das Forum transitorum und in das sogen. Forum des Nerva. Jenes wies den Tempel des *Janus quadrifrons* auf, zwischen dem Forum Caesaris und dem Faustinentempel; als Reste sind vorhanden ein Stück Umfangsmauer von Tuffquadern und ein Durchgangsbogen aus Travertin (hinter Santi Cosma e Damiano in einem kleinen Hofe). Auf dem andern Theile des Fori Palladii, auf dem sogen. Forum Nervae, stand der auf jener Bronzemünze angedeutete Minerventempel, der erst im 17. Jahrh. zerstört worden ist; vorhanden sind noch Reste des das Forum umgebenden Portikus (*le Colonnaccie*), ein korinthisches Säulenpaar, das ein mit der Mauer dahinter verbundnes Gebälk nebst schön verziertem Friese und zwischen sich eine Statue der Minerva trägt. Zwei Stücke des Frieses, welche sich auf Pallas als die Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeiten beziehen, findet man in Ottfr. Müllers und

(*Domitia.*)

Karl Oesterley's Denkmalen der alten Kunst (I. Taf. 66, Nr. 346) abbildlich vorgeführt. Vergl. auch Bartoli und Bellori: *Admiranda Romae etc.* — Domitian war auch Erbauer des am Fusse des Kapitols gelegenen Tempels, der fälschlich Fortuna Capitolina oder auch Concordia benannt worden ist. Dieses Heiligthum errichtete er seinem Vater Vespasian; es ward nach einem Brande, vielleicht zu Severs Zeiten, restaurirt. Die acht Säulen, die man nebst Gesims noch sieht, bildeten den Portikus der Hinterseite und bezeugen durch ihre schlechte Zusammensetzung, dass sie erst aus den Verfallzeiten der Kunst herrühren. — Die Erinnerung an Domitians Gemahlin, Domitia, wird durch die wenigsten Denkmale unterstützt. Die Ebenbilder von ihr machen sich so ausserordentlich selten, dass Visconti behauptet, eine im *Museo Pio-Clementino* (*tom. III. p.* 5. *tav.* 5.) erklärte und abgebildete Statue sei das einzige zuverlässige Marmorbild dieser Kaiserin. Selbst das kapitolinische Brustbild, welches ihren Namen führt, will er nicht für ächt erkennen, und eben so wenig ein andres, das aus der Sammlung des Grafen Fede ins pioclementinische Museum gewandert ist. Die römische Sitte, den Bildern der Kaiser und Kaiserinnen die Attribute einer Gottheit zu geben, findet in der im Louvre befindlichen Marmorstatue, in deren Zügen Visconti die der Domitia wiedererkennt, einen der sprechendsten Belege. Die Porträtfigur der Kaiserin ist hier mit dem Schlangenattribut der Hygieia (Heilgöttin) beliehen worden, und gesellt sich in solcher Weise z. B. den Statuen der Livia bei, welche als Ceres und Muse vorgeführt ward. Die Ausführung der Statue (in griechischem Marmor) ist mittelmässig zu nennen und entspricht nicht der guten künstlerischen Idee, die dabei offenbar vorschwebte; aus diesem und andern Gründen glaubt man in diesem Werke eine römische handwerksmässige Kopie der von Pausanias zu Argos gesehenen Hygieia, welche zu einer Aeskulapgruppe von den Bildnern Xenophilos und Straton gehört haben mag, vermuthen zu können.

Domo d'Ossola, Städtchen im Piemontesischen, am Fusse des Simplon und an der Toccia, mit köstlicher Aussicht auf dem Kalvarienberge. Von Domo d'Ossola aus bis nach Brieg führt die berühmte Simplonstrasse, welche unter Buonaparte 1801—1805 geschaffen wurde und neun Millionen Francs kostete. Baumeister dieser Kunststrasse war der Ingenieur Céard. Der Weg ist 14 Stunden lang, 25 Fuss breit, und erhebt sich von ersterem Ort bis Gliss 5255 Fuss; von da fällt die Strasse wieder bis Brieg 4014 Fuss. Auf dieser Strecke sind 22 Kunstbrücken und 7 Felsendurchgänge, deren grösster (600 Fuss lang) durch einen Granitfelsen gesprengt ist.

Domos (wovon das lateinische *domus* und unser Dom kommt) ist die älteste Benennung des hellenischen Wohnhauses, das sonst gewöhnlich durch Oikia bezeichnet wird. Homer spricht im Allgemeinen von drei Hauptbestandtheilen des Domos, die er Thalamos, Doma und Aule benennt. Aus diesen bestand die Wohnung des Paris, welche sich derselbe mit Hilfe der kundigsten Baumeister in Troja aufgeführt hatte. (Iliade VI. Vers 314 ff.) Durch Aule bezeichnet Homer den Vorhof oder den freien offenen Raum vor dem Hause, die Grundlage des spätern Peristyls; durch Doma den Männersaal, durch Thalamos aber die Frauenwohnung. Speziellere

Andeutungen finden sich, wo der Dichter vom Haus des Odysseus spricht. Im 17. Gesange (V. 265 ff.) der Odysse redet der noch unerkannte Held folgendermasen zu dem treuen Eumäos: „Wahrhaftig schön ist diese Wohnung des Odysseus, leicht zu erkennen und schauenswerth unter vielen. Wohlbefestigt ist der Vorhof durch Mauer und Geländer; auch schützen hier wohlgefügte Doppelthüren (Thyrä diklides), welche nicht leicht ein Mann bewältigen möchte.“ Nach Vers 339 ff. desselben Gesanges der Odyssee setzt sich der als Bettler verkleidet Zurückgekommene auf die eschene Schwelle des Männersaales innerhalb der Thüre, und lehnt sich an die cypressene Pfoste, die einst der Werkmeister geschickt geglättet und lothrecht gerichtet hat. Hierauf besteht Odysseus den Faustkampf um das Bettlerrecht, schlägt seinen Rivalen Irus zu Boden, zieht ihn an der Ferse aus der Flur (Prothyron) und dem Vorhofe (Aule) bis zur Thür des letztern und setzt ihn am Verschlusse desselben nieder. (Odyssee, 18. Ges., Vers 100 ff.) Wir erblicken also hier einen Hofraum mit einer Mauer und einem Geländer umgeben, und mit einer Pforte, welche verschlossen ward. Hier steht der Altar des Zeus Herkeios. (Odyssee, 22. Ges., 334. 379.) Die den Hofraum umschliessende Mauer ist von bedeutendem Umfange; ungewiss lässt uns aber das Gedicht, ob dieselbe auch den Obstgarten der Penelope mit eingeschlossen habe. Am Palaste des Alkinoos wird zwar der Garten von einer Mauer umgeben, aber er liegt (s. Odyssee, 7. Ges., 112 ff.) ausserhalb der Aule. Nächstdem erscheint als ein Haupttheil der Häuser, wo die Heroen wohnten, die vielgenannte Aithusa, eine umfassende Säulenhalle, aus der man unmittelbar in den Prodomos (welcher auch als Theil der Aithusa erscheint) und demnächst in das Prothyron (die Hausflur) gelangt. Die Aithusa wird immer glänzend, stralend genannt, daher man annimmt, dass sie aus geglättetem Gestein aufgeführt war. Diese Säulenhalle scheint hoch und geräumig gewesen zu sein und erstreckte sich wahrscheinlich um das ganze Haus oder den grössten Theil desselben. Sowie der Prodomos (das Vorderhaus) an der Hauptseite die Aithusa berührte, so mochten noch andre Räume und Wirthschaftsbehältnisse an diese Säulenhalle angrenzen. Eine mit Kunst erbaute, aus zwei Säulenhallen bestehende Aithusa theilt der Dichter Apollonius dem Palast des Aeetes zu. So zeichnet sich auch bei Homer der Palast des Priamos durch schöne Hallen aus; auf dem Olymp aber hat Hephästos selbst die geglätteten Hallen dem Götterkönige Zeus gebaut, wo die versammelten Götter sich zur Berathung niederlassen. Wie nun diese Aithusa sich zu den Säulenhallen des spätern Peristyls des hellenischen Hauses verhalte, bleibt zwar noch unbestimmt, aber es leuchtet doch ein, dass Säulenhallen im Sinne des Peristyls schon im homerischen Zeitalter einen wesentlichen Bestandtheil, wenn auch nicht des Hauses überhaupt, so doch des fürstlichen Hauses ausmachten. — Mit dem von der Aithusa unterschiedenen Prodomos stand die erwähnte Thürflur (das Prothyron) in nächster Berührung; man gelangte aus ihr unmittelbar in den Männersaal (Doma). Das Prothyron gehörte noch zum Vorhause, das auch den Raum mit den Mühlen, Badebehälter etc. umfasste. Von seinem Lager im Prodomos aus hörte Odysseus eine der zwölf Mägde sprechen, die sich noch spät in der Nacht mit dem Mahlen beschäftigte. Der „Tholos,“ der verächtlichste Ort des Hauses, lag in einer Ecke und grenzte an die Aule; an diesem Orte wurden im Hause des Odysseus die unsaubern Mägde aufgehangen. Den Haupttheil des Heroenhauses bildete der vorerwähnte Männersaal. Im Hause des Odysseus sind hier die Freier zum Schmause versammelt und werden hier von dem unbekannten Helden im Bettlergewand erlegt. Der Saal war von länglicher Form und in drei Schiffe abgetheilt; an den Wänden standen Halbsäulen, während freistehende Säulen die drei Schiffe abtheilten. Fichtene Balken bildeten die Decke darüber. Das mittlere Schiff war grösser, hiess das Megaron und diente eben für die Gelage. In den Seitenschiffen, die als Gänge dienten, lag der Speiseheerd, denn das Essenbereiten geschah noch im Saale selbst. Die Einrichtung war jedenfalls wie bei unsern Stubenkammern, welche zugleich als Küche dienen; den Feuerheerd nun denkt man sich am Schicklichsten in einem der Zwischenräume der Halbsäulen an der Wand angebracht, zugleich mit einer Röhre zur Fortleitung des lästigen Rauches. Hinsichtlich der Tagesbeleuchtung des Zimmers sind einige kleinere Wandöffnungen anzunehmen; dass sie hoch angebracht waren, scheint daraus gefolgert werden zu können, dass sich Keiner der Freier während des Kampfes mit Odysseus durch eine solche Oeffnung zu retten suchte. Die Nachtbeleuchtung geschah durch brennendes Holz auf metallenen Feuerbecken oder Leuchtern. — Ein Haus der Anakten, Fürstenhaus, musste übrigens auch eine mehr oder minder zusammenhängende zweite Hauptabtheilung umfassen, nämlich mehre kleinere Zimmer (Thalamoi oder Megara genannt) als besondre Wohnräume für die Frau des Hauses, für die Söhne und Töchter sowie für die Bedienung. Im Hause des Odysseus bewohnt Penelope einen Thalamos (Gemach, auch Oikos, *Oecus* ge-

nannt) im obern Stock, aus welchem eine Treppe in den Männersaal führt. Ausserdem bestand (wie nach Odyssee XVIII. 313. anzunehmen ist) ein grösseres Arbeitszimmer, wo die Herrin des Hauses sich nebst ihren Mägden mit Wollarbeiten beschäftigte. In einen besondern Thalamos werden in Odysseus Hause die vom Rauch geschwärzten Waffen gebracht. Der äusserste oder letzte Thalamos mit eichener Schwelle umfasste die Kostbarkeiten und Kleinodien des Königs; aus diesem Gemach holt Penelope den mächtigen von Odysseus zurückgelassenen Bogen sammt Köcher und Pfeilern. (Odyssee XXI. 8—41.) Im stattlichen Hause des Menelaos kommt die Helena aus ihrem hohen wohlduftenden Thalamos in das Männerzimmer (Odyssee IV. 121 ff.); in diesen Thalamos treten Gemahl und Söhne ein, auch Verwandte haben hier Zutritt. Hektor trifft den Paris im Thalamos der Helena, wo dieser sich mit seinen Waffen beschäftigt. In das Gemach der Penelope treten der Keryx und der göttliche Sauhirt ein, um ihr die Rückkunft des Telemach zu verkünden. Auch lässt Penelope den noch unerkannten Odysseus in ihr Gemach berufen, um durch ihn Nachricht über den vermeintlichen Abwesenden zu erfahren. Aber gegen die Gebühr handeln die Freier, indem sie dieselbe überraschen, während sie ihr Gewebe auflöst. (Odyssee II. 109.) Eigenthümlich ist der Ehe-Thalamos des Odysseus. Das Bett ruhte auf dem starken säulenförmigen Stamme eines Oelbaumes; rings herum hatte er den Thalamos selbst aus Steinen aufgeführt. Hinein führte eine wohlgefügte Thür, die ausser dem Ehepaar nur der Dienerin Aktoris bekannt war. An seiner Beschreibung des Brautbettes (Odyssee XXIII. 183—230) erkannte endlich die noch zweifelnde Penelope den Odysseus. — Den mittelsten und innersten Theil des Hauses bezeichnet Homer oft durch Mychos. Hier finden wir den pylischen Nestor schlafend. Mit diesem Raume, an welchen wohl zellenartige Schlafstellen für die Dienerinnen stiessen, stand wahrscheinlich der Thalamos der Gebieterin in nächster Verbindung. Noch ist ein tiefliegender Thalamos zu beachten, wo Gold und Erz, Kleider in Kisten, Mehl, wohlduftendes Oel und alter Wein in Gefässen aufbewahrt wurden und wozu eine Schaffnerin die Schlüssel führte. Dieser Thalamos, in den man niederstieg, war also der Thesaurus des Hauses; er erhält das Prädikat Hypsophoros, vermuthlich hinsichtlich der hohen Wölbung, wodurch sich die Thesauri der Heroenwelt überhaupt auszeichneten. — Die Höhe dieser Anaktenhäuser betrug nie über zwei Stock; auch bedeckte das zweite Stock nie den ganzen Unterbau oder das Erdgeschoss von allen Seiten in gleicher Fronte wie in der neuern Architektur; denn theils war das Areal einer solchen Wohnung zu weitläufig, theils aber verbot dies schon die damalige Beleuchtungsart der Zimmer, denn da an Glasfenster noch nicht zu denken war, so war die Beleuchtung noch eine himmlische von oben herab durch die Deckenöffnungen. Die funfzig Thalamoi im Palaste des Priamos, die Letzterer für seine Söhne und deren Gemahlinnen aus glattem Gestein erbaut hatte, sowie die zwölf andern für seine Töchter und Eidame, waren nicht übereinander, sondern nebeneinander gebaut. (Iliade VI. 245 bis 249.) Dagegen bewohnte Penelope in Odysseus Hause ein Obergeschoss, und von der Antigone zu Theben liest man bei Euripides (Phönissen V. 90 ff.), dass sie sich in das äusserste Zimmer des Oberstockes begab, um von hier aus das feindliche Heer zu schauen. — Als Abbild eines solchen Hauses der Fürsten, Anakten, Heroen jener Zeit, ist auch das Zelt des Achilles vor Troja zu betrachten, das fast alle vorerwähnte wesentliche Theile in sich vereinigt. (Iliade, Ges. XXIV., Vers 445—676.) Einfacher natürlich muss die Wohnung des gewöhnlichen freien Mannes gewesen sein; diese dürfte aus einer Aule mit Umzäunung, einem wenig umfänglichen Prodomos und einem oder einigen Thalamoi bestanden haben.

Domus calcfactoria heisst auf dem alten Bauriss des Klosters St. Gallen der grosse heizbare Wohnsaal der (der alten Regel zufolge) nicht in Zellen lebenden Benediktinermönche. Ueber diesem heizbaren Saale findet man auf gedachtem Plane das Dormitorium (die Schlafkammer) angegeben.

Donaldson, John, Zeichner, Miniatur- und Schmelzmaler, war 1737 zu Edinburg geboren und starb 1801 zu London. Er besass Gewandtheit darin, Kupferstiche alter Meister genau mit der Feder wiederzugeben. Weiteres Geschick bewies er im Miniaturporträtmalen. Nebenbei opferte er auch den Musen, trieb Philosophie und Chemie. Man hat von ihm einen *Essay on the Elements of Beauty*. Ausführlich berichtet über ihn Chalmers im *General biographical dictionary* (*London* 1813).

Donaldson, T. L., bekannter englischer Architekt, seit 1835 Mitglied des Pariser Instituts, hat sich mehr als Zeichner und Schriftsteller denn als Praktiker im architektonischen Gebiete bewegt. So lieferte er z. B. den Text zu dem 1819—1827 erschienenen *Pompeji illustrated.* Im J. 1828 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung eine treffliche Zeichnung vom Innern des Mailänder Domes.

Donatello; s. den Abschnitt „Skulptur“ im Art. Italische Kunst.

Donatian, Sanct, war Bischof von Nantes und ward laut der Legende nebst seinem Bruder Rogatian im J. 287 daselbst auf Befehl der Obrigkeit gemartert und nach vielen Qualen zuletzt mit einer Lanze getödtet. Der Tag des Martyriums dieser heiligen Brüder wird auf den 23. Mai gesetzt. Ihnen wird Schwert und Lanze beigegeben, jenes zum Zeichen, dass sie auf Geheiss einer heidnischen Regierung zum Tode gebracht wurden, wogegen die Lanze ihren Märtyrertod besagt.

Donator heisst im mittelalterlichen Sprachgebrauch der Schenker und Stifter eines Kunstwerks zu kirchlich-religiösem Zweck, so der Schenker eines Kirchenbildes, eines gemalten Fensters etc., der Stifter eines Altars, der Gründer einer Kirche. Besteht die Vergabung in einem Gemälde, so sind hier in der Regel die Bildnissfiguren des Donators und seiner Gemahlin angebracht; zu den Füssen der stehenden oder thronenden Madonna kniet einerseits der Donator, begleitet von den Söhnen, andrerseits die Donatorin in Begleitung der Töchter, alle mit zum Gebet erhobenen Händen. Fürstliche Gründer von Kirchen, von denen sich Porträtstatuen in oder an der Kirche ihrer Stiftung aufgestellt finden, halten zuweilen gleich dem Titelheiligen der Kirche das Modell davon in der Hand. Am Häufigsten trifft man das Kirchenmodell als Donatorzeichen auf Grabmonumenten hoher Personen.

Donatus, Sanct, Bischof von Arretium (Arezzo), erlitt den Märtyrertod am 7. August des J. 361. Man stellt ihm ein mit Lichtern besetztes Rad zur Seite, weil er unter Kaiser Julian dem Abtrünnigen mit einem wahrscheinlich glühenden Rade gemartert ward, worauf er den Gnadenhieb mit dem Schwert empfing.

Doningtonhall in der Grafschaft Leicester, Landsitz des Marquis Hastings, weist eine Gemäldesammlung auf, in der sich mehre vorzügliche Stücke namentlich holländischer Meister finden.

Donjon bedeutet in der Civilbaukunst einen kleinen, der Aussicht wegen auf Gebäudedächern errichteten Thurm oder Pavillon. In der Kriegsbaukunst heisst Donjon der am stärksten befestigte, höchste Ort im Innern einer Festung, der zur letzten Vertheidigung dient; es ist dies gewöhnlich ein Thurm, wie sich solcher noch im Mittelraume vieler Ritterburgen erhebt. Im weitern Sinne wird mit Donjon auch die Citadelle und selbst der ganze Hauptwall bezeichnet.

Donner, Georg Raphael, einer der berühmtesten österreichischen Bildner, wurde im Dorfe Essilingen im Marchfelde 1695 geboren. Er war noch ein Kind, als sich seine Aeltern in der Nähe von Heiligenkreuz ansiedelten, was auch Veranlassung gab, seinen mit der Liebe zur Natur und zur Kunst ausgerüsteten Geist zu kräftigen. Im Stifte Heiligenkreuz waren damals die Künstler Brenner und Giuliani beschäftigt, unter welchen er die ersten Schülerarbeiten lieferte. Donner setzte hierauf seine Studien in der Maler- und Bildhauerakademie zu Wien fort, fand jedoch erst spät Gelegenheit, sich mit seinem ausserordentlichen Talente hervorzuthun; daher hatte er fortwährend mit Nahrungssorgen und Hindernissen aller Art zu kämpfen, wobei wohl sein schüchternes und einsilbiges Benehmen nicht wenig Schuld trug. Die Gedrücktheit des Künstlers spiegelt sich denn auch in vielen seiner Werke wieder. Er starb den 15. Oktober 1741. Das berühmteste Denkmal seiner Meisterhand ist der Neumarktbrunnen zu Wien. Dieses bewundernswerthe Werk entstand in den J. 1738—39. Das Bassin des Donnerschen Brunnens, der den Stadtbezirk ringsumher reichlich mit dem wichtigen Lebenselemente versorgt, ist oval und hat 30 Fuss im Durchmesser. In der Mitte erhebt sich auf einem hohen Fussgestelle die sinnbildliche Figur der Vorsehung in Gestalt einer weiblichen sitzenden Person, die sich mit der Rechten auf ein Medaillon stützt, das einen Januskopf in halb erhobener Arbeit zeigt. Mit der Linken hält sie eine um den Arm sich schmiegende Schlange. An den vier Seiten des Fussgestelles, was die Donau andeutet und woraus das Wasser hervorquillt, sind vier Kinder des Danubius angebracht, welche die Flüsse Enns, Ybbs, March und Traun vorstellen und Fische emporhalten, die dem Hauptstrome eigen sind. Die Enns ist eine sitzende alte männliche Figur, die in der Rechten ein Ruder hält und sich mit dem linken Arme auf ein Felsenstück lehnt. Daneben sieht man ein Pflugeisen nebst einem Bunde Eisenstangen, zur Andeutung, dass dieser Fluss das sogen. Eisenerz, dessen Hauptsitz die Stadt Steier ist, durchströmt. Die Ybbs, eine sitzende Weibsfigur, stützt sich mit dem linken Arme auf eine offene Urne und hat den rechten Arm nachlässig herabgesenkt. Die der Ybbs vorzüglich eigenen Fische sind daneben abgebildet. Die March, gleichfalls eine sitzende Weibsfigur, lehnt den rechten Arm auf ein abgebrochenes Felsenstück, auf dessen Oberfläche die Quadenschlacht dargestellt ist, nämlich der Moment jener Schlacht, wo der Sage nach die ermatteten römischen Legionen unter dem Kaiser Marcus Antonius durch einen Gewitterregen erquickt wurden. Die Traun endlich, als männliche Figur vorgeführt, stützt den einen Arm auf das felsige Ufer und hält

den andern in die Höhe, mit einem Dreizack nach einem Fische zielend. Sämmtliche Figuren dieses herrlichen Brunnens sind aus weichem Metall (einer Bleicomposition) gegossen und verrathen durchweg die bildnerische Meisterkraft. Durch die Witterung schadhaft geworden, hat dies Denkmal neuerdings restaurirt werden müssen, was unter der umsichtigen Leitung Kässmann's, Professors der Bildhauerei, glücklich geschehen ist. — Ein andres zwar kleineres, aber sehr schätzenswerthes Denkmal von Raphael Donners Künstlerhand befindet sich in einem Hofe des Wiener Magistratsgebäudes. Es ist ein halb erhoben gearbeitetes Bildwerk über einem Brunnen in einer in die Mauer gehenden Nische und stellt die an den Felsen geschmiedete Andromeda und deren Erlösung durch Perseus dar. Diese Gruppe, ebenfalls aus weichem Metall gegossen, ist berühmt wegen der schlanken wunderschönen weiblichen Figur und deren ausdrucksvoller Wendung. — Weitere Werke von Donners Hand sind: ein heiliger Martin in Pressburg, die Statue Kaiser Karls VI. im Belvedere, das Crucifix auf dem Hochaltare der Kapelle der Kaiserburg, der Marmoraltar im k. k. Invalidenhause, und viele Statuen in und um Wien. — Matthäus Donner, Raphaels Bruder, war ebenfalls geschickter Bildner, der sich aber mehr auf das Stempelschneiden legte, worin er eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichte. Die eigentlichen Nachfolger Raphaels waren die Gebrüder Balthasar und Johann Moll, sowie J. Schletterer. Die Molls waren seine unmittelbaren Schüler; der Aeltere, Johann Nikolaus Moll, half ihm bei mehren Gelegenheiten, unter andern auch bei Fertigung der Statuen des Neumarktbrunnens. — Das Porträt Raphael Donners kennt man durch einen Stich nach P. Troger und durch eine sich selten machende kleine Radirung von J. Schmutzer.

Donnerkeile nennt man in der Ornamentik solche Verzierungen, welche Aehnlichkeit haben mit zusammengebundenen Jupiterblitzen. Man findet sie im dorischen Hauptgesims an der untern Fläche der Hängeplatte, wo sie zwischen je zwei Dielenköpfen zur Füllung des Raumes dienen.

Doppeladler, Symbol des römischen Reichs. Er entstand nach der Vereinigung des west- und oströmischen Reichs aus der Verbindung der beiden Adler, welche als Sinnbilder dieser Reiche unter den Cäsaren eingeführt waren. Vom Römerreiche ging der Doppeladler auf das römisch-deutsche Kaiserreich über. Kaiser Sigismund (1410 bis 1437) scheint der Erste zu sein, der ihn als Wappenbild des sogen. „heiligen römischen Reiches" gebrauchte. Vom deutschen Reiche nahm Oesterreich den zweiköpfigen doppelkrönigen Adler an, worauf endlich Russland dasselbe Reichssymbol wählte, jedoch mit dreifacher Krönung der Adler.

Doppelchiton; s. im Art. Chiton.

Doppelchor. — Zu der Anlage zweier Chore, eines östlichen und eines westlichen, die wir in Deutschland zuerst bei St. Marien zu Köln, in den Planen der zu Anfang des 9. Jahrhunderts erbauten Kirchen von St. Gallen und Fulda, dann bei den Domkirchen zu Trier, Bamberg, Naumburg und Augsburg, bei der Stiftskirche St. Sebald in Nürnberg, auch bei kleinern Kirchen wie die zu Gernrode am Harz, St. Croix in Lüttich und anderwärts antreffen, scheint (nach Boisserée's Ansicht) die Kirche des heil. Grabes zu Jerusalem das Vorbild gegeben zu haben. In dieser aus verschiedenen Gebäuden zusammengesetzten Kirche bildet nämlich von den ältesten Zeiten her die Rotunde mit dem heil. Grabe gewissermasen ein zweites Chor gegen Westen, während das eigentliche Chor in der ursprünglich von Konstantin angebauten Basilika des heil. Kreuzes gegen Osten sich befindet. Die besondre Veranlassung, wodurch diese Kirche ein Vorbild für Deutschland geworden, ist wohl in der Verbindung zu erkennen, in welcher Karl der Grosse mit Jerusalem stand. Man weiss, dass er von dort Gesandtschaften vom Patriarchen und Kalifen erhielt, dass er gleichfalls Gesandte dahin schickte, ja dass der Kalif Harun al Raschid ihm das heilige Grab schenkte. Unter diesen Umständen war es wohl natürlich, dass die Verehrung für die Kirche von Jerusalem einigen Einfluss auf die Einrichtung jener drei Kirchen von Köln, Fulda und St. Gallen ausübte, die unter dem Schutze Karls des Grossen entstanden. Der Gebrauch, den man von den beiden Chören machte, mag anfangs zwischen dem Morgen- und Abendgottesdienst getheilt gewesen sein, nämlich in dem Sinne, dass der Abendgottesdienst in Erinnerung an den in dieser Tageszeit erfolgten Tod des Heilands im Westchore gehalten wurde, wo dann auch in der heiligen Woche das Grab seine Stelle gefunden haben mag. Später verband man wohl mit der so bedeutsamen Anlage zweier Chöre den Zweck, dass einer der beiden Chöre für die mit den meisten Domkirchen, den grössern Abteien und Stiftskirchen verbundene Pfarrei, der andre dagegen für die Stiftsherren und Mönche diente.

Doppeldiele, soviel wie Bohle.

Doppelmayr, Friedrich Wilhelm, ein Nachkomme des bekannten Nürn-

berger Mathematikers und Biographen der Nürnbergischen Künstler, lebt als Bürgermeister zu Nördlingen und besitzt nicht allein die Kunstliebe seines Vorfahren, sondern selbst ein ausgezeichnetes Talent zur Kunst. Als Ergebniss beider Eigenschaften sah Dr. Waagen bei ihm die sehr genau aufgenommenen und trefflich in Aquarell ausgeführten Zeichnungen zu einem Werk über die Nördlinger Kirche (Grundrisse, Durchschnitte und perspektivische Ansichten des Aeussern und Innern). In derselben Weise hat Doppelmayr auch die meisten Bilder von Fritz Herlin, Hans Schäuffelin und Sebastian Taig in der Kirche sehr treu kopirt, was — wie Waagen hinzufügt — um so verdienstlicher ist, als bei der geringen Berücksichtigung der Originale verschiedene ihrem Verderben augenscheinlich entgegengehen. Auch beschäftigte sich D. mit einer Monographie über Hans Schäuffelin, dessen Bilder in der Nördlinger Kirche Waagens besondre Bewundrung erregten. Die eigenen Kunstversuche Doppelmayrs bestehen in einer Reihe von mit der Feder nach der Natur gezeichneten Landschaften, welche Waagen die Bemerkung abdrängen, dass im Verständniss der Bäume, in der Leichtigkeit und im Geschmack des Vortrages nur wenige Künstler unsrer Tage es einem solchen Kunstliebhaber gleichthun möchten. (S. „Kunstwerke u. Künstler in Deutschland.“ Leipzig 1843. Th. I. S. 362 ff.)

Doppelmayr, Johann Gabriel, geb. 1671 zu Nürnberg, gest. allda 1750 als Professor der Mathematik am Aegidiengymnasium, studirte in seiner Vaterstadt, in Altdorf und Halle, bereiste Holland und England und erwarb sich durch mathematische, geographische und astronomische Werke einen sehr verbreiteten Namen. Den Freunden der Kunstgeschichte ist er bekannt durch seine schätzbaren historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welches Werk zu Nürnberg 1730 in zwei Foliobänden erschien. Dabei sind 15 Kupfertafeln, welche Martin Behaims geographische Karte, Adam Kraffts Sakramentshäuschen, Veit Stossens englischen Gruss, Peter Vischers St. Sebaldsgrab etc. enthalten.

le Dorat heisst ein hübsches Städtchen in Südfrankreich, das man auf der 15. Station der Tour von Orleans nach Toulouse westlich von der Strasse auf dem Gipfel und dem Abhange eines äusserst malerischen Hügels liegen sieht. Die Stadt gehört zum Arrondissement von Bellac, ist in Ober- und Unter-Dorat getheilt, zählt 2000 Bewohner und weist eine merkwürdige Kirche auf, die der berühmten Benediktinerabtei, welche Klodwig zum Danke für die Schlacht bei Vouillé gegründet haben soll. Diese Stadt war die alte Residenz der Grafen de la Marche, deren Schloss in den Kriegen der Ligue durch die Royalisten beinah gänzlich zerstört worden ist. Dorat hat dem griechisch, lateinisch und französisch dichtenden Jean Dorat (*Auratus*), dessen Familienname Dinemandi war, Leben und Namen gegeben. Von Karl IX. zum königlichen Dichter ernannt, bekam er von seinen Zeitgenossen den Zunamen des französischen Pindar, welchen die Nachwelt ihm nicht bestätigt hat. In einem Alter von 80 Jahren nahm er zur zweiten Frau ein Mädchen von 22 Jahren; auf die Gegenvorstellungen seiner Freunde gab er die berühmte Antwort: dies sei eine poetische Licenz!

Dorchester; s. Dorsetshire.

Dorigny, Name einer in der Geschichte der französischen Kunst fortlebenden Künstlerfamilie. Aeltester derselben ist Michel D., der zu St. Quentin 1617 geboren ward. Er kam in die Schule des Malers Vouet, malte in dessen Weise und brachte über 100 von dessen Gemälden in Kupfer, welche Stiche getreue Abbilder der Vouetschen Produkte mit allen Fehlern sind. Seine Blätter sind hart und geschmacklos, jedoch kühn behandelt. Sein Tod fällt etwa ins J. 1664. Er bekleidete eine Professur der Pariser Akademie und hinterliess zwei ihn weit übertreffende Söhne, Louis und Nicolas. Louis D., geb. 1654 zu Paris, gest. 1742 zu Verona, begann seine Studien im Vaterhause, trat dann in die Schule Lebrun's, ging später nach Italien, wo er die Meisterwerke zu Rom und Venedig studirte, und liess sich endlich in Verona nieder. Er hatte ein ungemeines Talent für die Malerei al fresco und strebte in dieser Beziehung dem Solimena nach. Leichtigkeit in der Erfindung und bedeutende Gewandtheit im Technischen waren seine Hauptvorzüge; dagegen liess er in seinen Figuren wahre Schönheit und ächten Adel vermissen. Auch Werke in Oel existiren von ihm. Die Orte, wo man Produktionen seiner Hand trifft, sind Foligno (Augustinerkirche), Venedig (St. Silvester), Trident etc. Seine schätzbarsten Leistungen aber bleiben seine Stiche, von denen wir nur seine Sarazenenlandung bei Ostia, die er 1673 in gr. qu. Folio nach Raffael stach, und die Ansicht des Amphitheaters von Verona, ein grosses Stück in die Breite, in Erwähnung bringen. — Der grösste der drei Dorigny's endlich ist Nicolas, der jüngere Sohn Michels. Dieser, einer der

berühmtesten Chalkographen mit der Nadel und dem Grabstichel, erblickte das Licht der Welt zu Paris 1657, war erst für den Advokatenstand bestimmt, wandte sich aber lieber der Malerkunst zu, vertauschte jedoch den Stand des Malers wieder mit dem allein ihm völlig zusagenden eines Stechers. Ueber zwanzig Jahre weilte Nicolas in Italien und bildete hier seinen Kunstgeschmack durch die reichste Anschauung von Meisterwerken aller Art aus. Sein Sinn für das Höhere und Grossartige leitete ihn bei der Wahl der im Stich nachzubildenden Urbilder weit glücklicher als Gérard Audran, wiewohl er diesen selten in der Ausführung erreichte. Dabei sind seine Blätter minder malerisch, nicht so trefflich in Lichtern und Halbtinten, mehre auch in der Art der frühern Meister von Fontainebleau, wovon z. B. die Kreuzabnahme nach Daniel da Volterra ein Beweisstück abgibt. Gehaltvolleres leistete Nicolas in der Apotheose der Petronilla nach Guercino; seine Florzeit aber bezeichnen die Blätter nach den Raffaelischen Cartons im Palast von Hamptoncourt. Leichtigkeit und Strenge, Kraft und Milde sind in diesen Stichen so mit einander verbunden und die Nadel- und Grabstichelarbeit ist so glücklich verschmolzen, dass sie ganz die Wirkung vortrefflicher Zeichnungen machen. Die Gesichte dieses seines Hauptwerkes ist folgende. Als er in Rom einen trefflichen Stich von Raffaels Transfiguration vollendet hatte, besuchten ihn einige Britten, die seiner Arbeit ausserordentliche Bewundrung zollten. Heimgekehrt nach England, empfahlen sie den Künstler dem kön. Hofe, und es geschah darauf, dass Nicolas die Aufforderung zum Stich besagter Cartons erhielt. Dem Rufe folgend fand sich Nicolas im Juni 1711 in London ein; er erwartete natürlich, dass die Regierung ihn anstellen und die Kosten der Platten tragen werde. Indess fand das Parliament die zur Bewilligung angemeldete Summe von 4 bis 5000 Pfund Sterling zu hoch, und so ward des Künstlers Hoffnung sehr bitter getäuscht, da ihm das blosse Wohlwollen der Königin Anna und des Lord Schatzmeisters ohne Parliamentsgunst nichts nützen konnte. Da griff er, um die schöne Idee zu retten und sich den Genuss der Arbeit zu wahren, zu dem nächsten Mittel: eine Subscription auf die ganze Blätterreihe zu eröffnen. Er stellte den Preis der acht Blätter sammt Titelblatt auf vier Guineen, und es fiel nicht schwer die nothwendige Subscribentenzahl zu gewinnen. Alle Zeichnungen und Studien nach den Originalen zu Hamptoncourt machte er selbst, aber da er den Stich der sämmtlichen Platten für sich allein zu mühsam fand, wählte er sich zwei Stechergehilfen in Charles Dupuis und Claude Dubosc. Indess, als die Platten halb vollendet waren, entzweiten sich seine Helfer, ihm die Beendigung allein überlassend. Oft stattete ihm Königin Anna ihren Besuch bei diesen Arbeiten ab; sie ermunterte ihn vielfach, starb aber leider vor der Beendung des Werks. Auch Georg I. zeigte sich ihm geneigt, und als Dorigny 1719 seine mühselige Arbeit vollendet hatte, erhob er ihn in den Ritterstand. D. kehrte hierauf nach Frankreich zurück, ward 1725 Mitglied der französ. Akademie und starb zu Paris 1746. — Seine Stiche der Hamptoncourter Cartons haben eine Höhe von 19 Zoll, eine Breite von 22 — 29 Zoll 9 Linien; ihr Inhalt ist: der Tod des Ananias, die Blendung des Elymas, Petrus und Paulus, die Heilung des Lahmen, der wunderbare Fischzug, Paulus und Barnabas zu Lystra, die Predigt des Paulus zu Athen, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus. — Eine andre grosse Blätterfolge sind seine Stiche der Raffaelischen Bilder aus der Fabel der Psyche in der Farnesina; sie erschienen unter dem Titel: *Psyches et Amoris nuptiae ac fabulae, Romae in Farnesianis hortis expressae, a Nicolao Dorigny delineatae et incisae et a J. P. Bellori notis illustratae, typis ac sumptibus Dom. de Rubeis.* (12 Bl.) Die Platten davon erhielten sich in Rom bis 1824, in welchem Jahre es Papst Leo XII. einfiel, sie zerschneiden und als altes Kupfer verkaufen zu lassen. — Eine dritte grössere Folge von Dorigny's Hand sind die sieben Planeten und Gott als Schöpfer der Sonne nach Raffaels Fresken in der Kapelle Chigi in Madonna del Popolo zu Rom. (8 Bl. in Fol. mit Widmung an den Herzog v. Burgund.)

Doris, Tochter des Okeanos und der Tethys, Gemahlin ihres Bruders Nereus und Mutter der Nereïden. Metonymisch wird bei röm. Dichtern der Name dieser Meeresgöttin für das Meer selbst gebraucht. Zweitens heisst Doris auch eine der von Doris dem Nereus geborenen Töchter.

Dorische Säulenordnung; s. den Art. „Hellenische Kunst.“

Dormitorium, soviel wie *cubiculum nocturnum*, Schlafgemach.

Dorn, Joseph, geb. zu Gratz-Sambach bei Pommersfelden am 12. August 1759, gest. zu Bamberg am 6. August 1841. Von frühester Jugend an hatte er Vergnügen an Bildern, vorzüglich solchen, welche bei dem sonntäglichen Religionsunterrichte vertheilt wurden. Dieses bewog den Ortspfarrer und Jesuiten Johann Pickel (dessen Orden dieses Dorf gehörte, weshalb es auch die Benennung Jesuiten-Sambach hat), Mittel ausfindig zu machen, diesen Knaben zu dem Miniaturmaler Karl Spindler

zu Bamberg zu bringen. Allein durch die theueren Jahre 1772—74, durch die Aufhebung der Jesuiten, wurde dieser Plan vereitelt, und Dorn musste sich zu dem Geschäfte seines Vaters, eines Landschneiders, bequemen. In den Nebenstunden aber beschäftigte er sich fleissig mit Zeichnen. Durch Pickel's Verwendung kam er endlich 1775 zu dem damals sehr beliebten Historienmaler Marquard Treu in Bamberg, dem Vater der Treu'schen Künstlerfamilie und Gallerie-Inspector zu Pommersfelden, nach damaligem Ausdruck: auf neun Jahre in die Lehre, unentgeltlich, Verköstigung und Kleidung frei. Hier bildete er sich nach seinem Lehrer und nach den Meistern F. Mieris, G. Dow, A. van der Werff, G. Terburg etc., welche er kopirte und die auch später seine Ideale wurden. Nachdem er als selbständiger Künstler auftreten zu können glaubte, ging er mit Empfehlungen von Pickel 1784 nach München, wo er von den Professoren Oefele und Roman Boos, den Galleriedirectoren Dorner und Weitzenfeld und dem berühmten Kunstdilettanten geistlichen Rathe Rittershausen, welcher später in seinem Greisenalter die angenehmsten Stunden bei ihm zu Bamberg verlebte, auf das Freundschaftlichste aufgenommen wurde. Nachdem er sich allda anderthalb Jahre aufgehalten und mehrere hübsche Gemälde gefertigt hatte, begab er sich nach Wien, wo er von dem Galleriedirector Rosa noch manche Belehrung erhielt, und seine Lieblingsmeister, sowie Köpfe von B. Denner in der kaiserl. Gallerie kopirte, in dessen Manier er später selbst einige Köpfe malte. Hier verweilte er nur ein Jahr, und kehrte über München nach Bamberg zurück. Nach seiner Ankunft 1787 vermählte er sich mit der Tochter seines Lehrers, Rosalie Treu; sie war 1740 geboren, Schülerin ihres Vaters, und hatte sich dem Porträtfache gewidmet. Dorn arbeitete sehr fleissig, seine Gemälde fanden mit Recht allgemeine Aufmerksamkeit, und der weise Regent Fürstbischof Franz Ludwig v. Erthal sah sich hierdurch veranlasst, ihn auf Kosten des Landes nach Mannheim und Düsseldorf reisen zu lassen, um die Meisterwerke der dortigen Gallerien zu studiren. Er fertigte daselbst Kopien so täuschend, dass sie nur schwer von den Originalen zu unterscheiden waren. Auf seiner Rückreise widerfuhr ihm die Unannehmlichkeit, zu Würzburg angehalten und arretirt zu werden, weil man Verdacht schöpfte, dass die Gemälde, welche er mit sich führte, die kurz vorher aus der königl. Gallerie zu Dresden entwendeten seien. Dieses Missverständniss klärte sich jedoch bald, und zwar zum Ruhme Dorn's auf, indem die von Düsseldorf eingezogenen Nachrichten sie als dessen dort gefertigte Kopien bestätigten. In Bamberg wieder eingetroffen, erhielt er mit grösster Zuvorkommenheit von dem Grafen Hugo Damian v. Schönborn die Erlaubniss, die Pommersfelder Gallerie zu jeder beliebigen Zeit zu seinen Studien und Arbeiten benützen zu dürfen. Seine Gemälde wurden sowohl von Einheimischen als Fremden sehr gesucht. Da der berühmte englische Kupferstecher Valentin Green nach dem Wunsche des Kurfürsten Karl Theodor die Düsseldorfer Gallerie in Schwarzkunstblättern herausgeben sollte, von welchen jedoch nur ungefähr 20 erschienen sind, so wurde Dorn nach Düsseldorf berufen, um einige niederländische Gemälde zu kopiren, welche zu diesem Zwecke nach London geschickt wurden. Zurückgekehrt, ernannte ihn 1800 der Herzog Georg von Meiningen zu seinem Hofmaler; er begab sich auf mehrere Monate dahin, richtete dessen Gallerie ein, und erhielt nebst freier Verköstigung täglich 5 Fl. Besoldung. Dennoch zog er vor, als frommer katholischer Christ in Bamberg leben und nach seiner Bequemlichkeit arbeiten zu können. — In den Kriegsjahren 1798—1801 wurde die Pommersfelder Gallerie mehrmal geflüchtet. Dadurch wurde denn natürlich manches Gemälde mehr oder weniger beschädigt. Graf Hugo Damian v. Schönborn beauftragte unsern Künstler 1802, dieselbe wieder einzurichten und in gehörigen Stand zu setzen. Er wurde sodann zum Gallerieinspector ernannt und auch vom jungen Grafen Franz Erwin als solcher bestätigt. Dieser grosse Kenner, Liebhaber und Unterstützer der Kunst gewann Dorn sehr lieb, liess durch ihn nach seinem Plane die Gallerie einrichten, und da er sich überzeugt hatte, dass in Deutschland wenige Künstler ältere Gemälde so gut zu restauriren im Stande waren, wie Dorn, so vertraute er ihm mit vollster Zuversicht die Herstellung vieler Meisterwerke derselben an und honorirte ihn auch fürstlich; denn D. hatte während seines Aufenthalts zu Pommersfelden freie Wohnung, freien Tisch und wöchentlich 50 Fl. Durch seine Kunst und Gewandtheit in Herstellung älterer Gemälde erwarb sich D. einen so ausgebreiteten Ruf, wie früher durch seine Kopien und eigenen Schöpfungen, so dass er im J. 1816 vom König Friedrich Wilhelm III. von Preussen eingeladen wurde, fünf Jahre in Berlin mit Wiederherstellung alter Gemälde gegen königliche Besoldung, Freilieferung aller Lebensbedürfnisse und Pension für seine ganze Lebenszeit, sich zu beschäftigen; allein die fortwährende Krankheit seiner Gattin, mit deren Launen er viel Geduld zu haben gezwungen war, hielt ihn davon ab. Sie starb am 19. Decbr.

1830, worauf sich Dorn im April 1831 mit der vieljährigen Verwalterin der Pommersfelder Gallerie, Franziska Rüger, vermählte, deren Liebe, Zuvorkommenheit, Gemüthlichkeit und kluge Haushaltung seine letzten Lebensjahre sehr erheiterte. In dieser Zeit führte er wieder mehrere Gemälde nach seiner Erfindung im Geschmacke der erwähnten niederländischen Meister aus, und setzte diese Beschäftigung bis wenige Jahre vor seinem Hinscheiden fort, als er durch eingetretene Schwäche des Armes gehindert wurde, ferner den Pinsel zu führen. Diese Gemälde, 21 an der Zahl, überliess seine Wittwe 1842 als kostbares Geschenk der städtischen, von seinem Anverwandten, dem Vikarius Hemmerlein gegründeten Sammlung Bambergs, welche schon aus verschiedenen Zeiten Werke von Dorn enthielt, nämlich: eine Maria mit dem Kinde; den heil. Joseph; einen Hühnermarkt; das Brustbild einer Frau; das Brustbild eines Mannes, bezeichnet mit dem verschlungenen *JD*, welches Monogramm Dorn auf die meisten seiner älteren Gemälde setzte; auf die neueren schrieb er meistens *J. Dorn* und die Jahrszahl, wie bei den einundzwanzig folgenden der Fall ist: die Auferstehung Christi; Brustbild eines alten Mannes; ein Fischmarkt 1824; ein Violinspieler mit Gesellschaft 1825; Maria von Medicis 1827; ein Mann mit einer Laute und Gesellschaft 1827; ein Gemüsemarkt 1830; eine Guitarrespielerin, ein lesender Bauer, zwei Eremiten und ein Mädchen mit einer Garnhaspel, sämmtlich 1831; ein Reifschneider 1832: der Künstler an der Staffelei sitzend, umgeben von seiner Frau, welche er malt, seiner Schwägerin, seinem Bruder, dem Registrator Dorn und dem Chorrector Herd, 1832; zwei Bauern, zwei Mädchen, ein Bildhauer, ein Bäcker 1833; ein Hafenmarkt, ein Eremit, ein Astronom, ein Botaniker, sämmtlich 1834. — Nach den Mittheilungen Jos. Heller's in dem 1843 erschienenen „Bericht über den Kunstverein zu Bamberg."

Dornburg, ein thüringisches, zu Sachsen-Weimar gehörendes Städtchen von sehr altem Datum, liegt drei Stunden von Jena am linken Ufer der Saale auf einem steilen, 250 Fuss hohen Felsen, hat höchst malerische Lage und reizende Aussicht und weist drei grossherzogliche Schlösser auf, von denen namentlich das neue in den J. 1728 bis 1748 erbaute eine romantische Fernsicht in das Saalthal bietet. Dornburg wird bereits im J. 937 als Stadt erwähnt; die kaiserliche Pfalz daselbst, das noch vorhandene alte Schloss, war oft der Aufenthalt der sächsischen Kaiser, die hier selbst mehre Reichstage abhielten. Kaiser Heinrich der Vierte schenkte 1081 die Schlösser und Städte Dornburg und Kamburg dem Grafen Wiprecht von Groitzsch. Um 1340 ward Dornburg von den Grafen von Orlamünde und Schwarzburg erkauft, die es aber schon 1358 nach der unglücklichen Fehde mit Friedrich dem Ernsthaften, Landgrafen von Thüringen, an diesen abtreten mussten. Im 15. Jahrhundert kam es an das Geschlecht der Vitzthume von Eckstädt, die es 1486 an den Kurfürsten Ernst von Sachsen verkauften. Nach dem sächsischen Bruderkriege, in welchem sich die Bürger dem Kurfürsten sehr treu erwiesen hatten, empfingen diese den Ehrennamen der Getreuen von Dornburg. Später gehörte das Städtchen der herzoglichen Linie Sachsen-Jena, nach deren Aufhören es 1698 an Sachsen-Weimar fiel. — In der Genieperiode des Weimarischen Musenhofes ward Dornburg häufig vom Herzog Karl August in Gesellschaft Goethe's und der andern grossen und kleinen Musen besucht. — Ein andres Dornburg liegt im Anhalt-Köthenschen, war gleichfalls kaiserliche Pfalz, gehörte nachher einem darnach sich nennenden Grafengeschlecht, ward im 15. Jahrhundert an Anhalt verkauft und fiel 1674 der Linie Anhalt-Zerbst zu, in welche Zeit auch der Bau des jetzigen Schlosses fällt.

Dorner, Johann Jakob, geb. zu München 1775, Sohn eines Hofkammerrathes, widmete sich der Kunst erst im J. 1794, nachdem er die gelehrten Schulen besucht hatte, ward durch den Kurfürsten Maximilian Joseph im J. 1802 zu weiterer Ausbildung in die Schweiz und nach Paris gesendet, dann nach seiner Rückkunft als Wiederhersteller schadhafter Gemälde in den Dienst der Galleriedirection gestellt und im J. 1808 zum Gallerie-Inspector ernannt. Im J. 1815 war Dorner nahe daran zu erblinden; er musste mehre Jahre hindurch seiner Kunst entsagen, bis er glücklich vom Staar auf dem rechten Auge befreit und sein Gesicht so ganz wiederhergestellt war, dass er in der gewohnten Thätigkeit fortfahren konnte. Seine landschaftlichen Darstellungen sind fast ausschliesslich aus seinem bairischen Vaterlande gewählt; es sind Wald- und Berggegenden, wobei er besonders künstliche oder natürliche Wasserfälle aufsuchte und an Abhängen oder in Tiefen gelagerte Dörfer, See- und Flussansichten oder auch grosse Städte (wie München und Landshut) mit ihrem baulichen Charakter in getreuem Abbild darstellte. Sein grösstes Gemälde ist der Walchensee. Seine ausserordentlich zahlreichen Bilder sind überallhin verbreitet. In der Sammlung von Original-Handzeichnungen lebender bairischer Künstler findet man ein paar „Waldgegenden mit Wasserfall" von ihm selbst

auf Stein gezeichnet; nach ihm hat J. Woelffle die in der herzoglich Leuchtenbergschen Gallerie befindliche „Landschaft mit Wasserfall“ und die „Hammerschmiede zu Jenbach in Tyrol“ lithographirt; ebenso Eckeman Allesson 2 Bl. Landschaften und ein uns Unbekannter die „Gegend auf den bairischen Alpen, mit Wasserfall,“ wovon das Original in der kön. bair. Gemäldesammlung zu Schleissheim gesehn wird.

Dornham, altes Städtchen im würtembergischen Schwarzwaldkreise, weist am Thor die alterthümliche Reliefligur eines Löwen auf. Sie rührt aus romanischer Stylzeit.

Dornheim, Zeichner und Kupferstecher um Mitte des 18. Jahrhunderts, welcher viel für Taschenbücher und andre literarische Erscheinungen beschäftigt war. Von ihm ist unter andern das Blatt im ersten Bande des Pantheons der Deutschen, welches den Doctor Luther an der Tafel des Kurfürsten Richard von Trier darstellt.

Dornik, der deutsche Namenslaut der belgischen Stadt Tournay an der Schelde. S. den Art. über sie unter T.

Dornis, Gustav von, ein thüringischer Bildner unsers Jahrhunderts. Von seiner Hand ist die Kolossalbüste des Herzogs Kasimir, welche man im Schlosse zu Koburg sieht. Im J. 1844 vollendete er zu Hildburghausen eine Statuette Ludwig des Eisernen, Landgrafen von Thüringen.

Dornsches Dach. So heisst die vom Commissionsrath Dorn in Berlin vor etwa einem Decennium erfundene Deckung flacher Dächer und Altane, bei welcher Deckmethode die kostspieligen, den Gebäuden selten zur Zierde gereichenden hohen Dächer völlig wegfallen, indem statt deren eine fast ganz ebene Fläche eintritt, die das Gebäude gegen den Witterungseinfluss ebenso sicher schützt als dies bisher durch das schräge mit Schiefer, Metallplatten, Blech, Ziegeln oder Schindeln gedeckte Dach geschieht. In Berlin sind mehr denn 200 Dächer nach der Dornschen Deckungsmethode auf öffentlichen und Privatgebäuden gemacht worden. Im Allgemeinen hat diese Deckungsart die wesentlichen Vorzüge grosser Leichtigkeit, Feuerfestigkeit, Holzersparniss und Wohlfeilheit gegen die bisherigen mit Stein und Metall. Ueber die verschiedenen Arten, ein Dornsches Dach herzustellen, siehe die Werke von Linke: der Bau der Dornschen Lehmdächer (Braunschw. 1837), Sachs: Anweisung zur Verfertigung einer absolut wasserdichten Dachdeckung (Berlin 1837) und Netto: wie werden die Dornschen Lehmdächer völlig wasserdicht angefertigt? (Berlin 1838.)

Dornzieher, lat. *Spinarius*. Unter dieser Bezeichnung ist die schöne Erzfigur eines sitzenden und sich einen Dorn aus dem Fusse ziehenden Knaben bekannt, welche man im dritten Zimmer des Conservatorenpalastes auf dem Kapitole zu Rom aufbewahrt. Der Knabe erscheint in Naturgrösse und es beträgt die Höhe der sitzenden Gestalt 2 Pariser Fuss 4 Zoll. Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige, reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lippen, und die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein hellenisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen. (*Musée franç. par Robillard Peronville, livraison 44. Musée de Peinture et de Sculpture par Réveil et Duchesne ainé, Vol. XI. n.* 756. Nebst den Bronzestatuen eines Kaisers als Herkules und des sogen. Camillus, die sich ebenfalls auf dem Kapitole befinden, ist der Dornzieher auch abgebildet in der *Raccolta di Statue* von Maffei.) In demselben Zimmer der Conservatori ist die berühmte bronzene Wölfin, ferner die für das Bildniss des Lucius Junius Brutus gehaltene Bronzebüste und der Sarkophag mit den Reliefdarstellungen der Jahreszeiten.

(*Dornzieher.*)

Dorothea, die Heilige, trägt einen Rosenzweig in der Hand oder einen Kranz von rothen Rosen auf dem Haupte. Auch hat sie Rosen und Früchte neben sich, oder es trägt ein Engel zu ihrer Seite einen Korb mit drei Aepfeln und drei Rosen. Dieser Engel erscheint in Gestalt eines Knaben, welcher barfuss, aber im Purpurgewande neben ihr wandelt. — Die Heilige erlitt ihr Martyrium zur Zeit der Diocletianischen Christenverfolgung, welche im J. 303 begann. Der Tag der Enthauptung Dorotheens ist dem Heiligenkalender nach der sechste Februar. — Die Dorotheenlegende gehört zu den schönsten Heiligensagen und ist daher auch von den Dichtern öfter behandelt worden; wir erinnern namentlich an die betreffende poetische Erzählung, die sich unter den Gedichten Theodor Körners findet. — Aus der Geschichte der Heiligen mag hier nur der Umstand bemerkt werden, dass bei ihrer Abführung zum Richtplatze der Schreiber des Richters, Namens Theophilus, im Spott zu ihr sagte, sie möge ihm doch einige von den Rosen und Früchten senden, die in dem himmlischen Garten ständen, in welchen sie nun hinzugelangen glaube. Da soll, wie die Legende weiss, gleich nach ihrer Hinrichtung jener Engel in Knabengestalt dem Theophilus erschienen sein und den heidnischen Spötter durch das Wunder der drei Aepfel und drei Rosen im Korbe zum Christen bekehrt haben. — Als eine der schönsten künstlerischen Darstellungen von altdeutscher Hand ist das kleine Gemälde der heil. Dorothea zu bezeichnen, das nebst dem Bilde der heil. Ottilie (mit dem es früher die Flügelthüren eines Tabernakels im Kloster St. Walburg zu Soest bildete) im Provinzialmuseum zu Münster bewahrt wird. Beide Bilder, voll Würde und hohen Ausdrucks, von einfach edlem Styl in der Gewandung, zeichnen sich zugleich durch ausserordentliche Grazie aus und verdienten als höchst beachtenswerthe Denkmale eines westphälischen Meisters des 15. Jahrhunderts eine gediegene Nachbildung durch den Stich.

(*Nach einem Gemälde von Settegast.*)

Dorotheus, der Heilige von Tyrus, trägt als Büsserzeichen die Geissel in der Hand.

Dorotheus, Maler in Rom zu Nero's Zeit, beschaffte ein Nachbild von der berühmten Venus Anadyomene, welche als ein Hauptwerk des Apelles im Tempel des Julius Cäsar bewundert ward. Es war dieses zur Zeit der ersten Ausplünderung Griechenlands durch die Römer entführte Kunstwerk ein umfängliches Gemälde auf Holz; die Tafel kam in schadhaftem Zustande nach Rom, wo Kaiser August sie in das Heiligthum seines Vaters stellte. Kein Künstler wollte sich damals in Rom finden, der die beschädigte untere Hälfte zu restauriren gewagt hätte. Unter Nero aber war die Tafel aus Alexanders des Grossen Zeit durch den Wurmfrass dermasen hinfällig geworden, dass Dorotheus, wahrscheinlich ein Grieche, vom Kaiser beauftragt ward, das alte Gemälde durch eine ebenfalls auf Holz ausgeführte Kopie zu ersetzen. Nähere Nachrichten über das Dorotheische Nachbild fehlen.

Dorow, Dr. Wilhelm, ein namhafter Archäolog, gest. 1845 zu Halle, wo er als kön. preuss. Hofrath privatisirte, war im J. 1790 zu Königsberg geboren, besuchte die Schule zu Marienburg, widmete sich hierauf in seiner Vaterstadt dem Bauwesen, trat 1806 in ein kaufmännisches Geschäft ein, jedoch ohne darüber seine mathema-

tischen und andern Studien zu vernachlässigen, wanderte 1811, um eine andre Thätigkeit zu suchen, von Königsberg nach Paris, ward 1812 bei der preussischen Gesandtschaft angestellt, trat 1813 zu Breslau unter die freiwilligen Jäger, wurde jedoch sehr bald von Scharnhorst in das Hauptquartier des Generals Winzingerode und später zum Fürsten Wolkonsky gesendet, wohnte allen Schlachten des grossen Feldzuges bei, ward während des Waffenstillstandes vom preuss. Staatskanzler nach Polen gesandt, befand sich dann eine Zeitlang im Hauptquartier zu Teplitz und wurde mit besondern Vollmachten nach Polen zurückgeschickt, wo er bis zur Einnahme von Paris blieb. Dann finden wir ihn bei der Centralverwaltung zu Frankfurt am Main, 1816 bei der Gesandtschaft in Dresden, 1817 als Gesandtschafts-Secretair in Kopenhagen, dann in Wiesbaden als Heilungsuchenden (da eine in der Lützener Schlacht erhaltene Verletzung ihm eine lebensgefährliche Krankheit zugezogen), endlich in Bonn, wo er bis 1822 verweilte und das Museum vaterländischer Alterthümer stiftete. Im J. 1827 machte er mit Unterstützung der preuss. Regierung eine kunstwissenschaftliche Reise nach Italien, wo er bedeutende Ausgrabungen und Entdeckungen im alten Etrurien veranlasste und die Sammlung etruskischer Alterthümer erwarb, welche seitdem im Berliner Museum aufgestellt ist. Von seinen archäologischen Werken sind zu erwähnen: die Opferstätten und Grabhügel der Germanen und Römer am Rhein (zwei Bände; Wiesbaden 1819—21, in 4. mit Abbild.), *Denkmale germanischer und römischer Zeit in den rheinischen und westphälischen Provinzen* (Stuttgart 1823—27, B. I. in gr. 4. mit 36 Abbildungen), *Notizie intorno alcuni vasi etruschi* (*Pesaro* 1828), Etrurien und der Orient, nebst Thorwaldsens Darstellung der 1828 entdeckten etrurischen Alterthümer (Heidelberg 1829), *Voyage archéologique dans l'ancienne Etrurie* (*Paris* 1829, 4.) und die „Einführung in eine Abtheilung der Vasensammlung des kön. Museums" (Berlin 1833). — In Verbindung mit Klaproth gab er zu Paris 1829 Palin's *Collections d'antiquités égyptiennes* in Fol. mit Abb. heraus.

Dörr, Friedrich und Karl, zwei schwäbische Maler unsers Jahrhunderts. Der Erstere, geb. 1783 zu Tübingen, gest. 1841, war Historienmaler; sein bestes Werk findet sich in der Gemäldesammlung im kön. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Es stellt Elieser und Rebekka dar; diese reicht am Brunnen dem alten Elieser den Krug zum Trunke hin, indess ein Knabe bei den Kamelen seiner wartet. Im Hintergrunde sieht man mehre Gebäude auf einer Felsenhöhe, über welche der Weg führt, auch dort in der Nähe einer Baumgruppe einen Hirten mit Schafen. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, hat eine Höhe von 7 Fuss 1½ Zoll und eine Breite von 8 Fuss 8½ Zoll. — Karl Dörr, Landschaftsmaler von Heilbronn, machte sich zuerst durch Mondscheinbilder und Perspektiven bekannt und zeichnete sich auch durch Darstellungen schöner Naturscenen in Transparentmalerei aus. In seinen Landschaften herrscht grosse Klarheit, Wahrheit in Behandlung der Bäume, des Wassers etc. Auch hat er immer glückliche Standpunkte gewählt.

Dorsch, Vater und Tochter. Joh. Christoph D., geb. 1680, gest. 1732 zu Nürnberg, wo der Sitz seiner Thätigkeit war, zählt zu den berühmtesten Stempel- und Edelsteinschneidern des 18. Jahrhunderts. Ausführliche Nachrichten über ihn findet man in Köhlers Münzbelustigungen. Seine tief geschnittnen Steine, welche römische Kaiser, französische, spanische und portugiesische Könige, Päpste und Dogen vorführen, belaufen sich auf viele Hunderte und sind alle mit Fleiss und vielem technischen Geschick behandelt. Die in Karneol geschnittenen Päpste allein werden auf 238 Stücke angegeben. Auch hat er viele Götter und berühmte Männer aus dem Volke geschnitten, ahmte Abraxasgemmen und Amuletsteine nach und lieferte selbst einige Steine mit Vorgängen aus der Geschichte. Mehre vortreffliche Bildsteine von Dorsch findet man in der Privatsammlung des Hrn. von Forster zu Nürnberg. — Noch mehr wird seine Tochter und Schülerin Susanna Maria D. (1701 — 65) gepriesen, welche nach dem Tode ihres ersten Gatten, Salomon Graf, sich mit dem Zeichner des Baron Stosch und spätern Akademiedirector Joh. Justin Preissler vermählte. Nach den Pasten, die der Letztere aus Italien mitgebracht, bildete sie sich vollends zu einer so hochgeachteten Künstlerin aus, dass sie bereits in ihrem 43. Jahre die Ehre einer Gedächtnissmünze erfuhr, welche A. R. Werner auf sie fertigte. (Diese Medaille zeigt vorn das Brustbild der Künstlerin, hinten die auf Wolken sitzende Minerva. Wiedergegeben in Köhlers Münzbelustigungen XVII. S. 65.) Susannens Gemmen belaufen sich auf etliche Hunderte; darunter befinden sich die Bildniss-Steine der damaligen Herrscher von Preussen und Dänemark. Am Ausgezeichnetsten gelang ihr der Kopf des Hieronymus Wilhelm Ebner von Eschenbach, der von Köhler mit dem Mäcenaskopfe des Dioskurides verglichen wird. (Eine Abbild. davon ist in besagten Münzbelustigungen enthalten.)

Dorsetshire. Die Grafschaft Dorset im südlichen England wird im Süden vom britischen Kanale, der hier die Halbinseln Purbek und Portland bildet, im Westen von den Grafschaften Devon und Somerset, im Norden von Somerset und Wilt, im Osten von Hamp begrenzt. Wegen ihres sehr milden Klima's heisst diese ein Areal von 44 Quadratmeilen und 160,000 Bewohner habende Grafschaft der Garten Englands. Hauptstadt derselben ist Dorchester, ein alterthümlicher gutgebauter Ort am Frome und Sitz eines Bischofs. Unter den neuern Gebäuden ist von Wichtigkeit das nach Howard's Plan erbaute Gefangenhaus. Schon zur Römerzeit hat der Ort unter dem Namen *Durnovaria* oder *Durnovarium* existirt, und zwar als Hauptstadt der Durotriges, wie man denn römische Alterthümer hier und in der Nähe in Menge noch findet. Namentlich haben sich die Reste eines römischen Amphitheaters erhalten, dessen Bau man dem Agricola beimisst. — An die Kelten oder britischen Urbewohner erinnern in Dorsetshire eine Menge Grabhügel, Cromlechs, Steinpfeiler etc., die nebst Spuren von Ansiedlungen und Bergschlössern hauptsächlich die hohen unbebauten Striche der Grafschaft bedecken. Die in den Grabhügeln gefundnen Gegenstände zeichnen sich wie die Grabbauten selbst durch Einfachheit und Rohheit aus; Verbrennung und Beerdigung der Todten muss hier nebeneinander bestanden haben, da Beispiele von Beidem sich in einem und demselben Grabhügel finden. — Die Landsitze Kingtonhall und Milton-Abbay, die in Dorsetshire liegen, weisen gute Gemäldesammlungen auf; namentlich findet man in Kingtonhall (Landsitz des Henry Bankes) mehre schöne Stücke der spanischen Schule, während Milton-Abbay vorzügliche Bildnisse enthält.

Dorst, J. G., begann zu Görlitz 1842 ein Werk in 4. als Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters unter dem Titel: „Grabdenkmäler. An Ort und Stelle gesammelt und gezeichnet“ herauszugeben. Man sah davon das 1. Heft, bestehend in 12 lithographirten Blättern nebst Erklärung. — Ein andrer Dorst lebte in den ersten Decennien des 18. Jahrh. als Kupferstecher zu Paris, wo er 41 Foliobl. mit Abbildungen antiker Gemmen nach Zeichnungen der 1711 verst. Elisabeth Sophie Chéron lieferte. Das Werk trägt den Titel: *Pierres gravées, tirées des principaux cabinets de France.* Es erschien ohne Angabe des Orts und Jahrs. — Ein dritter Dorst (J. G. L.), Architekt, begann zu Schwäbisch-Hall 1843 ein „Würtembergisches Wappenbuch oder die Wappen des immatrikulirten Adels im Königreich Würtemberg“ im Buntdruck herauszugeben. Diese in 9 Heften in gr. 4. erscheinende Sammlung ist hinsichtlich der künstlerischen Ausführung mit Pünktlichkeit, Geschmack und Sauberkeit behandelt, und die dabei angewandten Farben sind von frischer Haltung und guter Harmonie.

Dortmund, jetzt zum Regierungsbezirk Arnsberg der preussischen Provinz Westphalen gehörend, war eine der ältesten freien Reichsstädte, denn schon 1220 erkannte ein Diplom Kaiser Friedrichs des Zweiten sie als solche an. Als Reichs- und Hansastadt hatte D. zugleich eine so musterhafte Verfassung, dass viele andre Städte dieselbe zum Vorbild nahmen. Den Namen leitet Dortmund von Trutmann her, einem unter Karl dem Grossen mit ausgedehnter Vollmacht über einen grossen Theil Sachsens gebietenden Grafen. Eine andre Ableitung ist die von der berühmten noch im 16. Jahrh. vorhanden dreifachen Mauer der Stadt, der *tria moenia*, woher Dortmund im mittelalterlichen Latein *Tremonia* heisst. Hier stand die alte Kaiserburg Munda, in welcher der 788 mit der Grafschaft Dortmund belehnte Gaurichter Trutmann seinen Sitz hatte. Im J. 800 wurde der Ort zur Stadt erhoben; bald darauf soll Karl der Grosse hier den berühmten Freistuhl — das westfälische Freischöffengericht — gestiftet haben, wie er denn auch im J. 808 den Bau des Domes begann, welchen Ludwig der Fromme vollendete. Jahrhunderte lang war D. häufig der Ort der kaiserlichen Hofhaltung. Heinrich der Zweite hielt hier 1005 eine Kirchenversammlung und 1016 einen Reichstag. Friedrich der Erste hielt 1180 hier wiederum einen Reichstag und sass selbst als Stuhlherr zu Gericht; auch ist bekannt, dass Kaiser Karl der Vierte, der Luxemburger, 1377 auf seiner Reise durch Westphalen feierlich eingeholt in Dortmund einzog. Der Letztere nahm aus der silbernen Tumba, welche in der Kirche des heil. Reinold die Gebeine dieses Märtyrers bewahrt, einige Reliquien mit sich. Eine merkwürdige 21monatliche Belagerung hielt D. in den J. 1387 — 88 aus und errang sich dabei einen ehrenhaften Frieden. Im 16. Jahrh. zählte die Stadt 10,000 Häuser und wies nebst den breiten drei Mauern vier Bastionen und funfzig Thürme auf. Die Einwohnerzahl, damals 50,000, ist auf 7000 herabgesunken. Dortmund, wie es sich heute zeigt, ist im Ganzen eine helle und freundliche Stadt, die freilich nur wenige Merkmale von der altdeutschen Herrlichkeit darbietet. Das sehenswertheste Bauwerk daselbst ist die Reinoldskirche, die Kirche des Stadtheiligen, welcher der Sage nach als ein Haimonskind die

Stadt beschützt. Dann ist die Marienkirche bemerkenswerth wegen der darin befindlichen alten Malereien. Im J. 1431 wurden vier Altäre in derselben errichtet und mit Gemälden ausgeschmückt. Gerettet sind von einem jener vier Altarwerke drei Bilder, welche verstümmelt in den jetzigen während des 17. Jahrh. im Barockstyl errichteten Hauptaltar eingesetzt worden sind. Die Hand des Meisters dieser drei Bilder erkennt man wieder in einem 6 F. hohen und 16 — 18 F. breiten Gemälde, das aus der Soester Walburgiskirche in das Münstersche Provinzialmuseum gewandert ist. (Vergl. die Art. „Münster" und Westphäl. Schule.") Aus Dortmund gebürtig und auch daselbst thätig waren die Malergebrüder Dunwegge, welche um 1521 blühten. Die Dortmunder Dominikanerchronik gedenkt eines durch Victor und Heinrich Dunwegge für die Brüderschaft des heil. Kreuzes gefertigten Gemäldes, sowie eines zweiten wahrscheinlich das Rosenkranzfest darstellenden Bildes (*tabula rosarii*), welches der Kölner Meister Hildegartus 1523 auf Kosten eines dortigen Bürgers Heinrich von Arborch malte. Dass diese chronikalischen Angaben nicht auf die trefflichen in den neuern Hochaltar der sonstigen Dominikanerkirche, jetzt katholischen Pfarrkirche Dortmunds eingesetzten Gemälde bezogen werden können, ist schon im Kunstblatt 1843 erklärt worden. Es tragen diese Gemälde entschieden den Charakter einer frühern Epoche, den des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts, welcher der bei den niederrheinischen und westfälischen Meistern um 1520 — 25 vorkommenden Malweise durchaus nicht mehr entspricht. Auch sind die innern Seiten der Flügel und das Mittelbild noch auf Goldgrund gemalt, den man um 1520 in diesen Gegenden nicht mehr angewendet findet.

Dortoir, Schlafzimmer.

Dortrecht, schöne und reiche Handelsstadt der niederländischen Provinz Südholland, liegt auf einer von der Maas und dem Biesbosch gebildeten Insel (Dortrecht-Insel) und weist sehr bemerkenswerthe Bauten auf, z. B. die hochgethürmte Hauptkirche, die eine Länge von 300 Fuss bei 125 F. Breite hat, die Nikolaikirche, das prächtige Rathhaus, die Börse etc. Von den alten Festungswerken aus der Zeit der einst hier residirenden Grafen v. Holland werden nur noch ein paar Thürme gesehn.

Doryphoros hiess bei den Hellenen jede stumme Person auf der Bühne, jeder Statist, der zum Gefolge der auftretenden Hauptpersonen gehörte. Die Doryphoroi stellten also Trabanten oder bewaffnetes und unbewaffnetes Gefolge dar; die Collectivbenennung für letzteres war Doryphorema. Von Polykleitos ist bekannt, dass er die Statue eines solchen Doryphoros bildete. Dieses Bildwerk wurde (es sei dahingestellt, ob aus Absicht des Künstlers oder durch das Urtheil der nachfolgenden Künstlerwelt) ein Kanon der Verhältnisse des Menschenkörpers, die im Allgemeinen damals noch kürzer und stämmiger waren als später. Plinius gedenkt des Doryphoros zugleich mit dem Pendent zu dieser Statue, dem Diadumenos von demselben Meister. Die Stelle lautet: *Diadumenum fecit molliter puerum, Doryphorum, quem et canona artifices vocant, viriliter puerum.*

Dos d'Âne; s. Dodane.

Dös (Does), Jakob und Simon van der, zwei der namhafteren Landschafter und Thiermaler, welche Holland im 17. Jahrh. aufweist. Der Erstere wird auch der Maler der Tausendgulden-Ziege genannt, weil einmal ein Liebhaber auf einer Gemälde-Auction soviel für das Bild einer einzelnen Ziege Jakobs bezahlt hat. Geboren ward Jakob 1623 zu Amsterdam; sein erster Lehrer war N. Moyaert; hierauf besuchte er Paris und Rom, ward in die römische Schilderbent aufgenommen und empfing hier den Namen Tambour. Er nahm sich den Pieter van Laar (Bamboccio) zum Muster, excellirte im Thierfach und malte besonders mit Meisterhand Ziegen und Schafe. Sein melancholisches Wesen, wegen dessen sich Niemand mit seiner Persönlichkeit befreunden mochte, spiegelt sich treu in seinen Productionen wieder. Seine Landschaften mit ihrem bräunlichen Farbendunkel sprechen völlig die Schwermuth aus, die ihn nach dem Hinsterben seiner Frau ergriff und in Folge deren sein Wesen nur immer finsterer und unleidlicher ward. Man erzählt, dass nur Charles du Jardin mit ihm umzugehen vermocht habe. Der Tod Jakobs erfolgte 1673. Unter seiner Hinterlassenschaft befindet sich auch ein geätztes Blatt mit einer Gruppe von fünf Schafen; es ist hoch 4 Zoll 4 Linien, breit 5 Zoll 3 Linien, und bezeichnet: *J. van der does Inv. A.* 1650, macht sich aber äusserst selten. Ein vorzügliches Bild Jakobs van der Does wird im Kunstkabinet des Consuls Otto Clauss zu Leipzig gesehn; es stellt Jakob mit seiner Familie und Viehheerden in einer Landschaft dar. Im Rudolf Weigelschen Kunstkatalog findet man eine nach diesem Bilde schön in Aquarell ausgeführte Zeichnung in gr. Querf. verzeichnet, welche für die Arbeit des Isaak Moucheron gehalten wird. — Simon van der Dös, der Sohn Jakobs,

ward um 1653 zu Amsterdam geboren und genoss den Unterricht des Vaters. Nach einem kurzen Besuch Englands, wo er nur geringe Aufmunterung fand, ging er ins Vaterland zurück und verheirathete sich im Haag, ohne auch hier das gehoffte Glück zu finden, da ihm die Ausschweifungen seiner Frau das Leben verbitterten. Simon starb 1717. Seine Gemälde bestehen vornehmlich in Landschaften mit Thierstaffage, deren er selbst einige in hübschen Radirungen wiedergegeben hat. Das Berliner Museum besitzt von ihm ein 7¼ Zoll hohes, 9½ Zoll breites Bildchen auf Holz, welches die Bezeichnung *S. v. d. Does* trägt. Im Vordergrunde einer Gebirgslandschaft werden links von einer Hirtin mehre Schafe und Ziegen von einem Hügel herabgetrieben, an welchem ein Baum steht. Rechts ein Röhrbrunnen, woraus ein Hirt seine Kuh tränkt. — Auch in Bildnissen hat sich Simon versucht, und zwar hat er solche in Netschers Art gemalt.

Dossirung, soviel wie Böschung, daher dossiren: abböschen, abdachen.

Dosso Dossi; s. die Art. Ferrara (Palazzo Ducale) und Italische Kunst (Malerei).

Dotzinger, Jost, ein trefflicher altdeutscher Baumeister aus Worms, der in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. blühte. Er leitete zu Strassburg nach Johannes Hültz von Köln, von dem die ganze Pyramide des Münsterthurmes herrühren soll, zwanzig Jahre lang (1452—1472) den Ausbau des Münsters und ihm folgte in der Werkmeisterschaft sein Polirer (Parlier) Konrad Vogt. Als selbständiges Bauwerk von ihm ist der um Mitte des 15. Jahrh. entstandene schöne Chor der Kirche zum alten St. Peter in Strassburg zu nennen. Man rühmt die systematische und harmonische Vereinigung der einzelnen Theile zum Ganzen, die hohe Wölbung des Chors, die schlanken und mit schönem, keineswegs mit überladenem Stabwerk geschmückten Spitzbogenfenster, kurz die ganze verständige und gefällige Architektur. Dieser Chor erhebt die genannte Strassburger Kirche zur zweiten architektonischen Sehenswürdigkeit nächst dem Münster.

Dou, Gerhard; s. Dow.

Doucine (franz.) bedeutet den Kehlleisten, Rinnleisten.

Doussault, ein französischer Maler, dem der Sultan Abdul Meschid zweimal zur Porträtirung gesessen hat. Er erhielt auch vom Padischah die Erlaubniss, eins der beiden Bildnisse durch den Kupferstich in Paris zu vervielfältigen.

Douw, Gerard; s. Dow.

Dow, Gerhard, der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandts, ward 1613 zu Leyden geboren. Von seinem Meister empfing er die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels; im Uebrigen jedoch verliess er dessen fantastisches und effectvolles Wesen, und bildete sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise aus. Die Gegenstände, welche Dow mit Vorliebe dargestellt hat, gehören dem engen Kreise des gemüthlichen Familienverkehrs an; er schildert die Beziehungen einer stillen schlichten Häuslichkeit, die Zustände eines friedlichen und freundlichen Gewohnheitslebens. Seine Ausführung ist dabei eine höchst saubere und vollendete, ohne dass dieser auf höchste Feinheit gehende Fleiss in ängstliche Befangenheit übergeht. Man findet in seinen Darstellungen volle Uebereinstimmung des Gedankens und der Ausführung, daher grade das, was die poetische Seite einer stillen Häuslichkeit ausmacht, immer glücklich im Bilde vorherrscht. Da zeigt sich denn im Einzelnen jener Geist der Ordnung, der freundlichen Theilnahme und Sorgfalt für alle Dinge, welcher selbst dem Leblosen einen Werth verleiht. Wie die Hausfrau Geschirr und Schränke in äusserster Reinlichkeit, blank und glänzend erhält, damit ihre Liebe und Sorgsamkeit von den Wänden wieder auf den Bewohner zurückstrale und ein geistiges Band des Wechselverkehrs zwischen dem Hause und der Familie begründe: so musste auch der Maler alles Einzelne mit höchster Genauigkeit ausbilden. Fast spöttelnd erzählen Dow's Zeitgenossen (z. B. Houbraken: *Schouburgh van Schilders en Schilderessen* II. S. 1) von seiner übergrossen Sorgfältigkeit. Selbst für die unbedeutendsten Nebensachen bediente er sich des Modells, und er war so genau in der Nachbildung desselben, dass, wie man berichtet, ein blosser Besenstiel ihm dreitägige Arbeit kostete. Um die Uebertragung sich zu erleichtern, soll er auch die Erfindung eines Netzes oder eines Spiegels gemacht haben, wodurch sich die Gegenstände schon verkleinert zeigten. Manches, was man anekdotisch hinzufügt, um ihn als einen gar ängstlichen Maler erscheinen zu lassen, ist offenbar übertrieben; soviel aber bleibt immer richtig, dass seine Arbeiten ohne jene liebevolle Genauigkeit in der Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes nicht so vollendet in ihrer Art wären. Manche seiner Bilder sind wie ein kleines Theater, dessen Vorhang aufgezogen und zurückgeschlagen ist. Eine zierliche kleine Begebenheit stellt sich auf der Scene dar. So z. B. in den zwei Bildern der

Dresdner Gallerie, welche unter den Titeln: der Schreiblehrer und der Zahnarzt bekannt sind. Man blickt durch ein offenes Bogenfenster in die Stube des Schreibmeisters, dessen Concessionsschein auf der Brüstung liegt. Darauf steht das Stundenglas, denn er ertheilt seine Lection nach Stunden. Am Fenster steht sein Schreibepult, er davor im Begriff die Feder zu schneiden, wobei er so sorgfältiglich zu Werke geht, als thäte er es mit Anstrengung aller Verstandeskräfte. Sein zartes Gesicht mit den feinen Fältchen ist ebenso zierlich leserlich wie seine Handschrift. Tiefer im Zimmer sieht man seine kleinen Schüler und Schülerinnen sitzen, die ein wenig plaudern, denn sie müssen die Pause benutzen, welche der Schreibmeister während der Federscheidung ihnen lässt; auch macht sich ein verspäteter Schüler bemerklich, der eben die kleine Treppe in das Zimmer herunterkommt. Das Vogelhäuschen vor dem Fenster des stilllebenden Magisters der freien Schreibkunst durfte nicht fehlen; ja vielleicht steckt ein Gimpel darin, den er im Pfeifen unterrichtet, denn der gute Mann kann gar nicht leben ohne Lection zu geben, er muss immer nützen und wär' es nur einem Vögelchen. Das Gegenstück zu ihm ist der Zahnarzt, ein ebenfalls Concessionirter. Der Gewerbschein liegt auf der Fensterbrüstung, von der Bartschüssel gehalten, neben seinen Instrumenten und der Zahntinktur, die er vermuthlich erfunden hat. Wie ein Häslein unter des Geiers Kralle steht der arme Junge, dem eben ein Zahn ausgezogen worden, unter der linken aufgelegten Hand des Medikus. Dieser hat ihm den lockern Milchzahn mit zwei Fingern der Rechten herausgenommen; der Junge fährt mit dem Zeigefinger der Rechten in die Lücke, der Charlatan aber in seinem rothsammetnen zobelbesetzten Barette hält triumfirend den Zahn empor. Was hat er für pfiffige Augen und den ganzen Mund voll feiner spitzer Rattenzähne! Sicherlich wird er niemals seine eigne Tinktur gebrauchen. Andre Dow'sche Stücke derselben Gallerie, die überhaupt siebenzehn (mit Einrechnung einer unter dem Namen dieses Meisters mitgehenden heil. Magdalena) aufweist, führen weniger drastische aber nicht minder niedliche Scenen der Kleinbürgerlichkeit unserm Auge vor; hier erblickt man ein altes Mütterchen, das vom Psalmenbuche, worin es gelesen, eben aufschaut; dort ein Mädchen, das zur Nacht noch mit der Kerze und davon angeflammtem Gesichte zum Fenster herausblickt und die Blumenstöcke in den Scherben begiesst; dann guckt man in einen Keller hinein, wo der Sohn des Hauses mit der Magd bei Licht den Wein aus dem Fasse kostet, oder man sieht in die Stube einer alten Spinnerin, die beim Lichte den abgerissenen Faden an der Spule sucht und dabei ihr altes liebes märchensinniges Gesicht in vollster Beleuchtung aufzeigt. Auch trifft man hier zwei Stücke mit dem Selbstporträt des Meisters. Das eine zeigt ihn mit der Violine; er ist von seiner Staffelei, die man durch den Fensterbogen in der Tiefe des Zimmers stehen sieht, aufgesprungen und geigt zum Fenster hinaus, denn ihm ist der letzte Strich an seinem Bilde gelungen. Auf der Brüstung liegt das Notenbuch und an der Ecke blitzt das Gefäss seines Ehrendegens heraus. Unter der Fensterbrüstung sieht man *en relief* einen Amorettenscherz. Oben vom Fenster zurück auf die eine Seite hinüber ist ein prächtiger, wunderfein ausgeführter Vorhangteppich zurückgeschlagen. Das andre Bild zeigt den Künstler in seinen Studien. Er zeigt uns hier ein gebildetes ernstes, vornehm anmuthiges Gesicht, welches uns sagt, dass er berühmt geworden ist und dass er seinen Ruhm mit Fleiss und Talent behaupten wird. Er studirt Geographie am Globus, die Antike an einer Herkulesgruppe; er zeichnet fleissig, und immer liegt noch die geliebte Geige mit dem Notenbuche ihm zur Hand auf dem Fenster. Ungern trennt man sich von diesen Bildern; der unendliche Fleiss, der auf sie verwendet ist, hat keine Spur der Aengstlichkeit hinterlassen; Alles ist leicht wie hingegossen in entzückender Harmonie und Anmuth. — Auch die Gallerieen zu Berlin, München, Pommersfelden, Wien, die Museen im Haag, in Amsterdam und Paris, sowie die englischen Sammlungen, weisen nette und köstliche Stücke dieses Meisters im Genre auf. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet soeben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. In einem Bilde der Münchner Pinakothek sehen wir das Gewölbe einer Kuchenbäckerin vom Kerzenlicht beleuchtet, mit einer Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt hat und unter den Waaren das Nöthige aussucht. Ein andres Bild von grösserer Dimension in ders. Gallerie: ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medikamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Dow's ihren Werth gibt. Ein Lieblingsgegenstand des Meisters, den er oft wiederholt hat, ist ein in der Felshöhle betender Einsiedler; aber es sind hier

insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren etc., welche ein näheres Interesse erwecken. Die Münchner Pinakothek besitzt drei verschiedene Darstellungen dieses Sujets. Am wenigsten befriedigt Dow, wenn er sich ins eigentlich ideale versteigt; so liegt z. B. die büssende Magdalene (in Berlin und in Dresden) ganz ausserhalb seiner Sfäre. Zu Pommersfelden trifft man eine mit 1651 bezeichnete Heringshändlerin, die leider sehr verdorben ist, aber gewiss zu seinen feinsten Bildern gehört hat; auch ein Bild bei Kerzenlicht ist dort so zugerichtet, dass man es nicht mehr beurtheilen, sondern nur bedauern kann; dagegen haben sich „zwei Mädchen im Gespräch" erhalten, eins seiner anziehendsten Bildchen und von sehr grosser Vollendung; ferner ein kleines Mädchen, ebenfalls von grosser Zartheit, sowie ein betender Greis, der jedoch im Charakter etwas schwächlich gerathen ist. — Von den zwei Bildern Gerhards, welche das Museum im Gravenshaag darbietet, ist

(*Die holländische Köchin, im Louvre zu Paris.*)

besonders das eine sehr liebenswürdig; man sieht ein hohes geräumiges Zimmer, bürgerlich, ohne grosse Pracht; an den Wänden, an Betten und andern Möbeln von einfacher dauerhafter Arbeit, erscheint Alles höchst ordentlich und reinlich; vorn am Tische sitzt die Hausfrau, nicht mehr in erster Jugend, aber noch frisch, mit ruhigen regelmässigen Zügen, klaren Farben, mässiger Fülle, im Hauskleide, mit einfach gescheiteltem Haar, dunklem und kurzem Häubchen, schmucklos zugestecktem Brusttuch. Es muss wohl Sonntag sein, denn eins der Fenster mit kleinen runden Scheiben ist geöffnet und die hellbeschienene Gasse, die wir übersehen, zeigt nur müssige Festgänger. Aber unsere Frau hat wohl das Kirchenkleid schon abgelegt, sie ist wieder ämsig mit ihrer Handarbeit beschäftigt, während ihr Fuss die neben ihr stehende Wiege bewegt, und erwartet so die nahe Mittagsstunde. Gar freundlich wird das Wiegenkind von einem ältern Schwesterchen betrachtet. — Ein andres höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der Mädchenschule bekannt und durch den

meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Amsterdamer Museum. Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, der seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der Andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, die fast alle durch ein eigenes Lichtstümpfchen beleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher beinah zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. — Ein Gemälde des Pariser Museums, von etwas bedeutendern Dimensionen als gewöhnlich die Dow'schen Bilder haben, lässt in das durch zierlichere Möbel und Geräth geschmückte Zimmer einer reicheren Familie blicken; auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau, vor welcher die Tochter kniet, die ihr weinend die Hand küsst; die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt fantastisch kostümirt, indem er, gegen das Fenster gewendet, die Flasche mit dem Wasser der Kranken betrachtet. In diesem Bilde herrscht ein mehr aufgeregtes Gefühl als gewöhnlich in Dow's Darstellungen zum Ausdruck kommt, aber das Ganze ist doch wiederum in seiner milden sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein andres Bild im Louvre, die „holländische Köchin," führen wir in diesem Artikel in einem Holzschnitt von Ritschl v. Hartenbach nach dem Stiche von Lips vor. — Gerhards Bilder waren schon bei seinen Lebzeiten sehr gesucht, und man findet heute kaum eine Sammlung holländischer Kabinetstücke, die nicht einige Dow's zu ihren Hauptzierden rechnete. Soviel Zeit ihm auch jedes Einzelne kostete, so hat er doch, da er ein Alter von 67 Jahren erreichte (er starb 1680), eine beträchtliche Zahl gefördert. Seine Preise wechselten zwischen 600 bis 1000 holländischen Gulden; er berechnete seine Arbeiten genau nach den Stunden, die sie ihm gekostet hatten; für jede Stunde soll er drei Pfund vlaemisch (dritthalb Reichsthaler) genommen haben. — Welche enorme Preise hie und da für Dow'sche Gemälde bezahlt worden sind, davon mag hier nur das Beispiel erzählen, dass der Kurfürst von der Pfalz das berühmte Bild der wassersüchtigen Frau, das wir als im Pariser Museum befindlich erwähnt haben, um nicht weniger denn 70,000 Franken erwarb. Vom Kurfürsten kam es als Geschenk an den Prinzen Eugen von Savoyen, aus dessen Hinterlassenschaft nach Turin, aus Turin aber durch den General Clauzel in den Louvre. Im J. 1822 ist es durch den Schmelzmaler G e o r g e t zu Sèvres trefflich auf Porzellan kopirt worden. Ein Hauptstich dieses Dow'schen Meisterwerks existirt von der Hand des 1834 verst. L a m b e r t A n t o n C l a e s s e n s; dieses Kapitalblatt kostete vor der Schrift 200 Fr.

Dowell, P. M a c, ein englischer Bildhauer, welcher zu den vorzüglichsten Meistern der Gegenwart zählt. Von ihm sah man 1844 auf der Londoner Ausstellung eine durch ganz neue Motive sehr überraschende Marmorgruppe, den T r i u m p h A m o r s vorstellend. Ein Jüngling und ein Mädchen, nur das letztere bekleidet, während jener nichts als ein Tuch über den Schultern trägt, das einen kleinen Theil des Körpers bedeckt, schreiten in halber Umarmung mit frischem Schritte vorwärts, das Mädchen mit einem Blumenkranz in der Hand, der Jüngling mit einem Hirtenstab. Beide tragen zwischen sich auf den Schultern den triumphirenden Amor, der mit der Rechten hoch die Fackel schwingt, während die Linke mit der Bewegung eines stolzen Reiters auf den Schenkel sich stützt. Selig entzückt blicken beide Liebende zu ihm empor, in dessen Sieg sie die Erfüllung ihrer heissesten Wünsche feiern. Das Werk ist eigenthümlich im Gedanken wie in der Darstellung und zeigt einen ausgebildeten Sinn für feine Schönheit der Körperform und der Gewänder.

Doyle, J o h a n n e s, lebte in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. und war erst Pfarrer im Dorfe Haune, dann Probst auf Johannisberg bei Hersfeld in Kurhessen. An den Wänden der im 11. Jahrh. erbauten und 1761 verbrannten Stiftskirche zu Hersfeld sieht man noch interessante Reste alter Fresken von der Hand dieses Geistlichen, der die ganze Kirche von 1486 — 1490 ausmalte.

Doyle, Name eines jungen brüderlichen Künstlerpaars zu London, das sich derzeit in der nach Deutschlands Vorgange auch in England neu aufblühenden F r e s k o m a l e r e i hervorthut. Von diesen Gebrüdern sind z. B. die Darstellungen aus Sir Walter Scotts Romanen gemalt, die man im linken Seitenzimmer des neuen herrlichen Pavillons der Königin im Buckinghampalast sieht.

Drache (griech. Drakon, lat. *Draco*), das bekannte ungeheuerliche Fabelthier, das in den Sagen fast aller Völker erscheint und gewöhnlich in Gestalt einer Schlange von enormer Grösse und abnormer Bildung gedacht wird. Die antike Sage führt den Drachen als ungeheure Hyder z. B. im Haine der Hesperiden und am Baume mit dem daranhängenden goldnen Vliesse zu Kolchis in der Eigenschaft eines abschreckenden Wächters vor; anderwärts lässt sie ihn als ein von seiner Höhle aus die ganze Umgebung unsicher machendes und landverwüstendes Ungethüm erscheinen, dessen Er-

legung irgend einem starken Heros oder Gotte zur Aufgabe gemacht und als Verdienst um die Menschheit angeschrieben wird. Natürlich ist es vor allen göttlichen Heroen Herkules, der, weil sich in ihm der höchste Begriff menschlicher Stärke personificirt, als Drachentödter auftreten muss. Er tödtet z. B. die hundertköpfige Schlange im Hesperidengarten, welche durch Juno zur Wächterin der goldenen Aepfel bestellt war und nach der Tödtung unter die Sterne versetzt ward, sowie die neunköpfige Hydra, welche unter einer Platane an der Quelle der Amymone bei Lerna im Peloponnes ihr Schreckenslager hatte. Auch Apollo erlegt einen Drachen, den Python, Sohn der Gäa (Erde), welcher das delfische Orakel bewachte. Ein andrer Heros, der sagengefeierte Perseus, erlegte einen meerentstiegenen Drachen und befreite dadurch die schöne Andromeda, welche angeschmiedet an einen Felsen bei Jope dem Ungeheuer zum Frass dienen sollte. — Die Grösse dieser fabelhaften Drachen wird von den Alten auf 20 — 70 Ellen angegeben; Aelian wenigstens schreibt von einem 70 Ellen langen Schlangenungethüm, das zur Zeit des grossen Alexander in Indien existirte und göttlich verehrt ward. Diesen Gethieren ward eine solche Stärke beigemessen, dass sie einen Elefanten sollten erwürgen können; zugleich schrieb man ihnen ausserordentliche Scharfsichtigkeit zu, daher die Märchen von der Vielköpfigkeit und Vieläugigkeit einzelner Drachen. Beide Eigenschaften, die ungeheure Stärke und ausserordentliche Scharfsichtigkeit, machten in Verbindung mit der grauenhaften Gestalt diese Unthiere der dichtenden Sage ganz trefflich geeignet zu Wächtern bedeutender Schätze und zu Thorhütern von Orten, die dadurch unnahbar werden sollten. Dass übrigens die Drachenfabeln der Alten keine blossen Fantasien waren, sondern nur aus der fantastischen Vorstellung von wirklichen Erden- und Seegeschöpfen hervorgingen, darauf deuten schon so manche Stellen nüchtern beschreibender, wenn auch noch von der Fabel befangener Autoren hin. Die Einzelbemerkungen, die man über die Absonderlichkeiten der Körper jener schreckenerregenden Thiere vernimmt, lassen leicht an asiatische Riesenschlangen sowie an Krokodille von ungewöhnlicher Grösse denken. Zudem wird man in diesem Gedanken durch die mancherlei Erzählungen bestärkt, wonach einzelne Drachen gefangen und gezähmt werden konnten, wie auch die Nachricht, dass die Nahrung dieser Thiere in dem Blute und Fleische von allerlei Thieren sowie in verschiedenen Früchten bestanden habe, deutlich genug spricht. — Eine ebenso bedeutende Rolle wie in der Volkssage musste der Drache in der darstellenden Kunst spielen. Wir finden ihn als das Schildbild der berühmtesten Helden der hellenischen Vorzeit, sodann auch als Helmschmuck der Feldherrn und Könige. Bei den Römern scheint das Drachenbild erst seit den Kämpfen mit den Daciern, bei welchem Volke der Drache als Heerzeichen figurirte, in Aufnahme gekommen zu sein; indess blieb es hier längere Zeit ein sehr untergeordnetes Schmuckbild, durch das sich der glorreiche Adler nicht von Helm und Fahne verdrängen liess. Erst zu Konstantins Zeit erscheint, wie die Münzen bezeugen, ein Drachenbild auf der römischen Fahne, das aber hier bereits als christliches Sinnbild dient. Weit bedeutsamer tritt der Drache im germanischen Alterthum auf; hier zeigt er sich wie bei den Hellenen der heroischen Zeit entschieden als Heldenabzeichen; wir erinnern nur an den Helm des Nibelungenhelden Siegfried, der den Drachen (Lindwurm) bei Worms erschlug. Die Sachsen hatten ihn, wie früher die Dacier, zum Feldzeichen. Man sieht ihn auf Kaiser Otto's des Vierten Fahnenwagen, und seit Wilhelm dem Eroberer findet man ihn auch in England als Wappenbild. Nach dem kirchlichen Begriff des Mittelalters war der Drache des Teufels Bild. Die neuere Heraldik kennt den Dr. als Schild- und Helmfigur sowie als Schildhalter; sie nennt ihn Lindwurm, wenn er ohne Flügel, Drachenschlange aber, wenn er ohne Füsse dargestellt ist. Lässt der Dr. als Wappenbild Kopf und Flügel hängen, so deutet dies einen überwundenen Lindwurm an. Auch in der Numismatik erscheint der Drache, besonders auf chinesischen und japanischen Münzen. Ueber den Dr. im christlich-kirchlichen Sinne vergl. noch die Art. über den Erzengel Michael und den Teufel; auch ist auf den Art. St. Georg wegen der Legende vom Lindwurm, auf den Art. über Longinus (bei welchem Heiligen der Drache zu den Füssen das besiegte Heidenthum andeutet), sowie auf die Heiligen Johannes von Rheims, Cyriacus, Theodorus von Herakiea, Hilarion, Bischof Julian von Mans, Bischof Florentius, Prinzessin Margaretha und Martha zu verweisen. Als Symbol des Teufels (nach Apokalypse XII. 9.) findet man den Drachen fast stets in der Form der jetzt nur noch fossil vorhandenen krokodillartigen Rieseneidechse (des sogen. Saurier) dargestellt.

Drachenfels, ein Gipfel des rheinischen Siebengebirges, zu dem von Königswinter aus ein ziemlich breiter, nicht besonders steiler Pfad sich hinanschlängelt. Man besteigt ihn von besagtem Ort aus in Dreiviertelstunden. Auf dem Drachenfels

befinden sich die Reste einer 1117 durch Erzbischof Friedrich den Ersten von Köln erbauten Burg, mit welcher gleichzeitig auch die auf dem nächsten Berge liegende Wolkenburg entstand. Im 13. Jahrh. kam der Drachenfels als Lehen an eine Ritterfamilie, die sich danach benannte und 1580 in männlicher Linie ausstarb. Durch die Burgfrauen ging nun der Drachenfels an die Waldbotte von Bassenheim über, worauf er in den Fehden mit Franz von Sickingen zerstört ward. Im Alterthum soll hier ein römischer Wartthurm gestanden haben. — Am Drachenfelsen wurde in den ersten schwunghaften Zeiten des Kölner Dombaues der Trachit gebrochen, aus welchem eben die alten Theile des Kölner Wunderdomes bestehen. Das Volk kennt am Berge noch die Bruchstelle unter dem Namen der Domkaul, wo jetzt der Weinberg des Apellationsraths Dahmen zu Königswinter sich befindet. Die Kölner Domhütte sandte ihre Diener und Werkleute nach Königswinter, wo sie das St. Petershaus (das jetzt, obschon in mehre Häuser getheilt, noch sehr gut an der nach dem Rheine führenden Haupt- und Seitenstrasse zu erkennen ist) als Steinbruchhütte auferbaut hatte. Gegen Ende des 16. Jahrh. brannte dieses in Gestalt eines länglichen Vierecks mit der Langseite nach der Seitenstrasse hin erbaute Haus ab, wurde aber nicht wieder zu dem bisherigen Zweck aufgebaut, da der Dombau und der Steinbruch ruhten.

Drachenpfennige heissen die mittelalterlichen Hohlpfennige mit dem Drachenbilde.

Drachenschwanzkreuz, ein Kreuz, das in Drachenschwänzen endigt.

Drachmen; s. Hellenische Münzen.

Draconarii hiessen im Mittelalter die den Papst bei öffentlichen Processionen begleitenden Soldaten, welche auf einer Lanze das Drachenbild (Sinnbild des Teufels) unter dem Kreuze trugen. Denselben Namen führten auch die Träger der durch Constantin eingeführten Drachenfahne der spätrömischen Kaiser.

Dräger, Josef Anton, Historienmaler von Trier, der sich zu Dresden unter Kügelchens Leitung zum Künstler bildete. Im J. 1820 brachte er dort auf die Ausstellung seinen Evangelisten Matthäus, eine Figur voll Ausdruck, Adel und Kraft, an der man namentlich auch den grossartigen Faltenwurf und den tiefen feurigen Farbenton pries. Im J. 1823 befand sich der Künstler zu fernerer Ausbildung in Rom, wo er zehn Jahre lang mit allem Eifer sich zur Stufe der Vollkommenheit emporzuarbeiten strebte. Schon im Jahre seiner Ankunft zu Rom zog er die Aufmerksamkeit durch eine heil. Cäcilie auf sich, in welcher man eine höchst anziehende Gestalt von reiner Zeichnung und gediegner Behandlung, lieblicher und doch kräftiger Färbung fand. Vollen Beifall ärntete auch sein 1826 vollendetes Bild, das einen Schäfer mit seiner Schäferin vorführt. Dräger hatte sich die bei den altdeutschen Meisterwerken bewunderte Farbenpracht und treufleissigste Ausführung zum Muster genommen und wäre gewiss einer der namhaftesten Träger der neuern deutschen Malerei geworden, wenn ihn nicht der Tod 1833 allzufrüh vom irdischen Tagewerke abberufen hätte. Näheres über ihn in Erwin Speckters Briefen. (Leipz. 1846.)

Drake, Friedrich, Professor zu Berlin, einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands, ist von Pyrmont gebürtig, bildete sich zu Berlin unter dem Meister Christian Rauch und stellte sich bald durch seine Productionen als einer der ausgezeichnetsten Schüler desselben heraus. Seine Richtung ist wie die seines grossen Meisters eine ächt deutsche; wie dieser hält sich auch Drake entschieden an Natur und Leben und bewegt sich vornehmlich gern in Bildnissschöpfungen, für die er in der Regel kleineren Maasstab anwendet und in denen er oft den Charakter liebenswürdigster Gemüthlichkeit ausprägt. Die Mehrzahl seiner Leistungen besteht in Statuetten, Büsten und Reliefs; doch existiren auch Werke seiner Hand von nicht nur grösseren, sondern selbst kolossalen Dimensionen. Berühmt durch ihre Vortrefflichkeit ist die in Stellung und Ausdruck sprechend wahre, 1¼ Fuss hohe Statuette seines Meisters Rauch, welche den grossen Bildner mit dem Hammer in der Rechten und dem Meisel in der Linken zeigt. Ein herrliches Seitenstück zu dieser kleinen Bildsäule ist die Statuette Schinkels, welche diesen grossen Baumeister im Schlafrock und mit dem Reissbret zeigt. Es ist ein Bild von vollkommener Aehnlichkeit und eben so edel und grossartig in der Anordnung als sauber in der Ausführung. Eine gleichfalls in Tracht und Haltung lebenstreue Bildnissfigur ist das kleine Standbild Goethe's. Auch hat Drake ein solches von Schiller gefertigt. Ferner reihen sich hier an die Statuetten Wilhelms von Humboldt im Hauskleide und Alexanders von Humboldt, dessen Figur voll Leben, von sprechendem Ausdruck und leichter Bewegung ist. Ein Werk von ungemeiner Wahrheit, voll milden traulichen Lebens, ist sodann das Drake'sche Bildniss Hufelands; es zeigt den berühmten Heilkundigen als Greis im pelzverbrämten Hausrocke im Lehnstuhl sitzend, an dessen Lehne sich Reliefschmuck befindet. Diese Statue existirt im

Bronzeguss. Von seinen Büsten erwähnen wir besonders die des Philosophen Hegel, welche vortrefflich im Stich von Karl Barth (Titelkupfer zu Hegels Leben von Karl Rosenkranz) wiedergegeben ist. Ein sehr gelungenes Werk nach einer Todtenmaske ist der schöne Kopf eines in der Blüte ihrer Jahre verstorbenen Fräuleins; das Haupt mit reichem Haarschmuck und leichtem Kranze liegt auf einem Kissen wie schlummernd; nach unten ist das mit einnehmender Wahrheit gegebene Brustbild reliefartig geschlossen. Auf ähnliche Art hat Drake einen Knaben und ein Mädchen ausgeführt, welche verschlungen nebeneinander ruhen. Unter seinen Reliefs zeichnet sich die sehr beliebt gewordene und daher ziemlich viel nachgebildete, ursprünglich in Marmor 2½ F. gross gearbeitete Darstellung aus, zu welcher die Stelle in Goethe's fünfter römischer Elegie:

„Oftmals hab' ich schon in ihren Armen gedichtet"...

das Motiv gegeben hat. — Ein paar statuarische Werke aus seiner frühern Zeit sind: die oft in Bronze ausgeführte, im Ausdruck höchst gelungene Madonna mit dem Kinde, und das 4½ Fuss hohe Bild eines sterbenden Kriegers, über welchen ein Genius den Kranz hält. Im J. 1835 vollendete Drake das kolossale Modell zur Statue des biedern Deutschen Justus Möser; in Bronzeguss ausgeführt ziert dies Standbild den Domplatz zu Osnabrück. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehören die im weissen Saale des kön. Schlosses zu Berlin auf Sockeln in den Nischen sitzenden Kolossalstatuen der acht Provinzen Preussens, darunter die der Provinzen Sachsen und Pommern als die schönsten gepriesen werden. Sie sind von unserm Meister in Stuckmasse an Ort und Stelle angetragen worden, und zwar unter den schwierigsten Verhältnissen der Oertlichkeit und Zeit.

Draperie; Bekleidung, Gewandung, Gewandwesen. Das hierüber Mitzutheilende wird in den Artikeln über Malerei und Skulptur folgen.

Drechsler haben den heiligen Bernhard von Tironio, der als Eremit sich mit Drechslerarbeit beschäftigte, zum Schutzpatron. Zu diesem Heiligen († 1117) brachte ein Wolf ein verirrtes Schaf oder Kalb zurück, das ein Hirt im Walde vergessen hatte.

Dreibholtz, C. L., ein im Haag lebender Seemaler, der zu den tüchtigsten Künstlern seines Fachs zählt und regelmässig die jährlichen Ausstellungen in den Niederlanden und Deutschland mit werthvollen Arbeiten kleinern Formats beschickt. Auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 zeichneten sich sein „Seesturm" und seine „Stromansicht mit Fischerbooten" aus; sehr gerühmt wegen ihrer schönen Klarheit und ihres herrlichen Vortrags wurden auch seine neben Werken derselben Art von Garnerey und Mozin 1845 auf der Münchner Ausstellung gesehenen Seestücke.

Dreibogen heisst in der mittelalterlichen Baukunst die Figur eines auf eine Ebene gezeichneten sphärischen Dreiecks.

Drei Brote, Attribut des heil. Nikolaus von Bari. Die Brote liegen entweder auf einem Buche oder der Heilige hält sie in der Hand. Er gebot nämlich während einer Hungersnoth zu Myra einem sizilianischen Kaufmanne durch Traumeingebung, dass dieser ein Schiff mit Getreide nach Myra brachte, wodurch die Stadt gerettet ward.

Dreieck, gleichseitiges, dient zur Bezeichnung der göttlichen Dreieinigkeit (Trinität).

Dreifaltigkeit, einem Heiligen ein Skapulier mit dem Kreuze auf der Bruststelle reichend, ist das Erkennungsbild der beiden Stifter der Trinitarier: Ivan (Johannes) de Matha und Felix von Valois.

Dreifuss (Tripus) heisst jenes symbolische Geräth des hellenischen Alterthums, das zuerst in Verbindung mit bacchischen Cultusideen, sodann in Verbindung mit dem delfischen Apollocult vorkommt und im Allgemeinen als Symbol der Weissagung sowie göttlicher Herrschaft und Weisheit betrachtet ward. Die grösste Berühmtheit erlangte der Dreifuss der Pythia, der apollinischen Orakelpriesterin zu Delfi; es war ein Hohlbecken auf drei aus verschlungenen Schlangen gebildeten Füssen (vergl. den Artikel „Delphi"). Die Sagen aus der hellenischen Vorzeit erzählen viel von geraubten, geschenkten und verlorenen Dreifüssen; man ersieht daraus, dass der Besitz von Tripoden fast überall Herrscherrechte und andre Ansprüche begründete. In der Dresdner Antikensammlung findet man unter Nr. 153 die dreisitzige, aus pentelischem Marmor gearbeitete Basis eines einst wahrscheinlich einem Tempel angehörenden Dreifusses; diese 4 F. 6 Z. hohe und unten 3 F. 3 Z. breite Base stammt aus der berühmten Sammlung, die sich im Palast Chigi zu Rom befand, und ist besonders schätzbar wegen ihrer Seitenreliefs archaistischen Styls, davon das eine den drohend seine Keule gegen Apollo erhebenden und eben den delfischen Tripus davontragenden Herkules zeigt, während das andre die Rückgabe des Dreifusses und die neue Weihung

desselben durch Anlegung von Bändern veranschaulicht. (Abgebildet in Beckers Augusteum, *t. V.—VII.* Ein Abbild des Dreifussraubes s. auch in unserm Art. „Dresden.") Tripodes hiessen bei den Griechen nicht allein die Opfergeräthe, die über Feuer gesetzt wurden, sondern überhaupt alle dreifüssigen Gestelle, die man als Tische gebrauchte. Ein Tripus war z. B. auch der Tisch des Philemon und der Baucis, auf welchem der in der Hütte dieser armen Alten einsprechende Jupiter zu speisen geruhte. Tripodes hiessen noch die Tische in den üppigsten Zeiten, wie man aus dem Deipnosophistikon des Athenäus weiss, der die prächtigen Aufzüge des Ptolemäus Philadelphus zu Alexandria und des Antiochus Epiphanes zu Antiochia beschrieben hat. Solche Tripoden, weil nicht dazu dienend, über Feuer gesetzt zu werden, wurden *ἄπυροι* benannt, während die bei den Opfern dienenden *ἐμπυριβῆται* und *λοετροχόοι* hiessen. Zwei eigenthümlich interessante Opferdreifüsse, jeder etwa vier Palmen hoch, gehören zu den schönsten Funden, die man bei den herkulanischen und pompejanischen Ausgrabungen gemacht hat; die Füsse des in Herkulanum gefundenen werden von drei Priapen gebildet, aber mit Ziegenfüssen, die bei jedem in einen Fuss vereinigt sind. Die Schwänze der Priapen hinten am heiligen Beine stehen grad und horizontal; sie schlingen sich um einen Ring in der Mitte des Dreifusses, wodurch dieser wie durch das Kreuz an gemeinen Tischen zusammengehalten wird. Der in Pompeji gefundene Dreifuss, ein Werk von wunderbar schöner Arbeit, hat auf jedem seiner Füsse, da wo dieselben sich krümmen und die Grazie machen, eine sitzende Sfinx, deren Seitenhaare, welche über die Backen herabhängen würden, heraufgenommen sind, so dass sie unter das Diadema gehen und über dasselbe wieder herunterfallen. Es können dieselben, zumal an einem apollinischen Tripus, allegorische Bedeutung bezüglich der dunkeln und räthselhaften Orakelsprüche haben. Rings am breiten Rande um die Pfanne sind abgezogene und mit Blumenkränzen zusammengehängte Köpfe von Widdern erhoben gearbeitet, sowie alle Stücke dieses Dreifusses voll Ornamentirung sind. In solchen heiligen Tripoden war die Pfanne oder das Becken, worin die Kohlen geschüttet wurden, von gebrannter Erde; erhalten hat sich die Pfanne mitsammt der Asche nur in dem einen Tripus, der zu Pompeji entdeckt ward. — In der christlichen Kunst kommt der Dr. als Attribut der heil. Jutta vor (diese musste nämlich, als sie als Wittwe und Einsiedlerin zu Kuhn in gewissen Ruf gekommen, ihre Unschuld und Heiligkeit durch das Tragen eines glühenden Dreifusses beweisen); auch bleibt zu bemerken, dass der goldene Dreifuss der Pythia seltsamerweise von der altchristlichen Kunst als ein typisches Bild (Vorbild) der heiligen Jungfrau angenommen ward.

Drei goldne Kugeln deuten bei Nikolaus von Bari darauf hin, dass dieser Heilige einst einer armen Familie dreimal zu Nachtzeit Geld durch das Fenster warf, wodurch er die drei Töchter eines verarmten Mannes rettete, die sich bereits zu einem sündhaften Erwerbe entschlossen hatten.

Drei Kinder, stehend in einem Taufkessel, dienen dem heil. Nikolaus von Bari (Bischof von Myra) zum Attribut.

Drei Könige, die heiligen, denen man in unzähligen Darstellungen der Heilandsgeburt begegnet, sind lediglich das Produkt legendarischer Dichtung. Da von Matthäus (Kap. 2, V. 1 ff.) Magier erwähnt werden, welche, der Richtung eines ungewöhnlichen weitstralenden Sternes folgend, aus Arabien gen Bethlehem gekommen sein und hier dem eben geborenen Jesusknaben Gold, Weihrauch und Myrrhen geopfert haben sollen, so machte man von diesen dreierlei Geschenken den Schluss auf drei verehrende Geber, und indem man einige Stellen des alten Bundes (namentlich Psalm 70. 10. und Jesaias 49. 7.) hinzuzog, schloss man weiter, dass jene Magier — Könige gewesen sein müssten. Endlich verstieg sich die dichtende Sage soweit, den angenommenen drei weisen Königen Namen zu verleihen; so entstand die heilige Trias der Könige Melchior, Kaspar und Balthasar. Durch die mittelalterliche Kunst ist es zu einer Art Gesetz geworden, den Kaspar als einen sechzigjährigen und den Balthasar als einen vierzigjährigen Mann darzustellen, den Melchior dagegen als zwanzigjährigen Jüngling und zugleich als einen Mohrenkönig vorzuführen. Sie erscheinen in den Darstellungen der „Anbetung der Könige" gewöhnlich ohne Heiligenscheine; dagegen zeichnen sie sich durch königlichen Schmuck aus. Die Gesichtsfarbe ist bei Kaspar und Balthasar weiss, beim Dritten und Jüngsten aber mohrenmässig oder braun. Sie knieen vor dem Christkinde, das der Maria auf dem Schoosse ruht, und bringen in solcher verehrenden Stellung ihre Gaben dar. Man findet auch nur die zwei weissen Könige knieend, den Mohrenkönig aber stehend. Ein zuweilen neben dieser Gruppe stehender Mann mit aufgehobenen Händen bedeutet den Profeten Micha. (Beziehung auf das 5. Kap. des Micha, V. 1.) Ueber dem Haupte Mariens sieht man gewöhnlich den achteckigen Stern mit dem Stralenschweife.

In der berühmten Anbetung der Könige von Jan van Eyck (in der Münchner Pinakothek) sieht man die Muttergottes unter den Trümmern eines zur Noth mit Stroh gedeckten und so zum Stall eingerichteten Tempels; links nahen der heiligen Stelle die Könige, von denen der Aelteste (Bildniss Philipps des Guten v. Burgund) bereits knieend dem auf der Streu liegenden Kinde voll Andacht das Händchen küsst. Der Letzte der hier in prächtigster Gewandung erscheinenden Könige, der den Mohren abgeben muss, ist das Bildniss eines gebräunten trutzigen Helden, Karls des Kühnen. Ihn beseelt nicht Andacht, wie die beiden Andern; er nimmt zwar seinen Turban ab, zeigt sich aber gar nicht recht zur Anbetung entschlossen. Eine andre berühmte Darstellung ist die auf der Mitteltafel des sogenannten Kölner Dombildes, welches bekanntlich von Meister Stephan, einem Schüler des Meisters Wilhelm von Köln, herrührt.

Drei Lilienstengel im Schilde bilden das Simpliciuswappen; es ist das den Heiligen Faustinus und Simplicius gemeinsame Schildbild.

Drei Mädchen, schlafend in einem Gemach, werden dem heil. Nikolaus von Bari attribuirt. Dieser warf nämlich Geld in das Schlafgemach und hielt damit die armen Mädchen von dem Entschlusse, in ein Bordell zu gehen, zurück.

Dreipass heisst in der gothischen Baukunst eine von drei gleichen Zweidrittelkreisen begrenzte Figur.

Dreischlitz; s. Triglyph.

Dreizack, Attribut des Poseidon (*Neptunus*), Symbol der Herrschaft dieses Gottes über das Meer. Die Griechen hatten dafür sehr vielfache Namen, z. B. Tribeles, Triglochin, *τριώνυχον δόρυ* (lat. *trifida hasta*, der dreispitzige Speer), *ποσειδαώνιον ἔγχος* (lat. *fuscina Neptuni*, der neptunische Fischstecher), Triäna (bei Homer) und Triodus (bei Pindar). Die Römer bildeten *tridens*, Dreizahn. Nach der Sagenerzählung bei Apollodor und Kallimachos wurde dem Gott diese Waffe entweder von den Kyklopen oder von den Telchinen geschaffen. Da die hellenischen Städte ihre Schutzgottheiten oder die denselben eigenthümlichen Attribute auf ihren Münzen anzubringen pflegten, so erscheint der Dreizack vielfach auf antiken Münzen, z. B. auf den trözenischen und saguntinischen Stücken, auf den Münzen des sicilischen Tyrannen Hiero etc. Die Form dieses Attributs ist die eines gabelartigen in drei Fischhaken endenden Scepters. So erscheint dieses Scepter nicht anders als ein Fischerwerkzeug, wie es noch heute unter dem Namen *fuscina* in Italien zum Fange und zur Tödtung grosser Fische (namentlich des Spada) gebraucht wird. Bei den alten Römern kommt der Dreizack als Kohortenzeichen vor, wie viele an Lagerorten von Kohorten aufgefundene Ziegel mit solchem Stempelbilde beweisen. — Von dem Symbole des Dreizacks leitete eine Stadt in Arkadien, Trikolonoi (zu deutsch Dreispitz), ihren Namen her; sie zeichnete sich aus durch ein Hieron nebst Hain des Poseidon, dessen Standbild in Hermenform endete. — Das in Karien gelegene Halikarnassos, zu deutsch Meerwidderstadt, eine Kolonie von Trözen, einem der Hauptsitze Poseidonischen Cultus, berühmt durch die triopischen, eben auf den göttlichen Beherrscher des Meeres bezüglichen Spiele, führte als Münztypen den Poseidonkopf und auf der Rückseite den Dreizack. Aehnlich wies die alte Münze der Trözener einen Dreizack und einen Pallaskopf (Pausanias II. 30.) als Gepräge auf. Mantinea, zu deutsch Seherstadt, ebenfalls ein Hauptcultusort des Poseidon, zeigt auf den Münzen den Gott sitzend mit dem Dreizack in der Linken und dem Delfin in der Rechten. — Seit Theodor Panofka das persönliche Bild des Heros Astakos (oberhalb in menschlicher Gestalt, unterhalb in einen Hummer endend, mit einer hornähnlichen Seemuschel in der Linken, während die Rechte die Zügel eines ihm vorauschwimmenden Meerrosses hält) auf einem pompejanischen Wandgemälde — *Mus. Borbon. Vol. X. Tav. VIII.* — und auf einem vom archäologischen Institut [*Impronte gemmar. Cent. V.* 69.] bekannt gemachten schwarzen Achat wiedergefunden hat, ist es als sicher zu betrachten, dass der Dreizack auch dieser Meergottheit, einem Sohne des Poseidon und der Nymfe Olbia, zuertheilt ward. Die Darstellungen auf genanntem Wandgemälde und Achat zeigen nämlich einen bärtigen, schlanken, auf einem Meerkrebs (wie solchen die Stadt Astakos in Bithynien zum Münztypus annahm) sitzenden Mann, an dessen Kopfe zwei Krebsscheeren wie kleine Hörner hervorstehen und der in der Linken ein erhobenes Ruder, in der Rechten einen gesenkten Dreizack hält. Letzteres Symbol verräth somit seine Abkunft von Vater Poseidon, ersteres aber von der Okeanidin Olbia, der Glücklichen, deren Name mit Tyche (Fortuna) synonym ist, worauf wohl auch das Horn in der Hand jenes Krebstritonen im pompejanischen Wandbild leise anspielt.

Dreschflegel ist Attribut des Märtyrers Varus, der im J. 290 damit erschlagen ward.

Dresden, die schöngelegene, durch ihre Kunstschätze berühmte und zu einem Wallfahrtsort aller Kunstfreunde gewordene Haupt- und Residenzstadt des kleinen sächsischen Königreichs, wird als Ort dieses Namens am Frühsten in einer Urkunde vom J. 1206 erwähnt, nämlich in einem von da aus datirten, vom Markgrafen Dietrich von Meissen gegen den Burggrafen von Dohna gerichteten Fehdebriefe. Dieser Ort war, wie dasselbe von Berlin bekannt ist, aus der Vereinigung slawischer Fischerdörfer entstanden; diese Dörfer lagerten am rechten Elbufer und ihre Namen haben sich noch zum Theil (wir erinnern an Ostra, Poppitz, Fischersdorf) als Benennungen einzelner Stadttheile erhalten. Anfangs ein Lehen der Meissner Bischöfe fiel der Ort nachher an die Meissner Markgrafen, von denen Heinrich der Erlauchte ihn 1270 zur Residenz erhob. Bald jedoch ward das aufblühende Dresden durch Albrecht den Unartigen an den Böhmenkönig Wenzel verkauft, von diesem aber, da ihm die Bewohner den Besitz verbitterten, an den Markgrafen Waldemar von Brandenburg wiederverhandelt. Letzterer verpfändete es im J. 1300 an Friedrich den Gebissenen, und es fiel schon 1319, nachdem Waldemar ohne Leibeserben verstorben, an Meissen zurück. Bei der Theilung Sachsens zwischen Albert und Ernst kam Dresden 1485 an die albertinische Linie, seit welcher Zeit es fast ununterbrochen Residenz geblieben ist. Im J. 1491 wurde die Stadt durch eine grosse Feuersbrunst verheert, in deren Folge sie fast von Grund aus neu gebaut werden musste. Unter Georg dem Bärtigen wurde 1534 das Schloss erbaut, nachdem derselbe Regent in den J. 1520—28 die Stadt hatte befestigen lassen. Weitere Ausdehnung erfuhren die Dresdner Festungswerke durch den Kurfürsten Moritz. Gleich Letzterem that auch der Nachfolger Kurfürst August sehr viel zur Erweiterung und Verschönerung der Stadt. Unter Kurfürst Johann Georg dem Ersten musste die Stadt ausserordentlich durch Krieg und Pest leiden. Grosse Anstrengungen machte sodann Johann Georg der Zweite, um der Residenz zu einem glänzenderen Ansehn zu verhelfen; jedoch kam die Glanzperiode Dresdens erst unter den beiden Augusten, welche ausser dem Kurhut auch die Sachsen so schädlich gewordne polnische Königskrone trugen. Paläste über Paläste stiegen in der Altstadt empor; die jetzige Neustadt, welche Stadtseite im J. 1686 einen grossen Brand erlitten, wurde unter August dem Ersten im J. 1724 gleichsam von Neuem begründet und bald auch die Friedrichsstadt (im J. 1728) nach einem sehr umfänglichen Plane angelegt. Diese Augusteische Blütenzeit, der Polnische Frühling Dresdens, ward durch die Stürme des siebenjährigen Kriegs unterbrochen; 1758 brannten die Preussen die Pirnaische und Wilsdruffer Vorstadt ab und 1760 erfuhr die Stadt das schreckliche vom 14. bis 30. Juli dauernde Bombardement, wobei die alte Kreuzkirche zur völligen Ruine ward, während die neue Frauenkirche mit ihrer massiven Kuppel allen Geschützattacken Trotz bot. Unter Friedrich August erholte sich die Residenz wieder; sie ward sehr bedeutend erweitert und erhielt auch Verschönerungen durch einzelne öffentliche Gebäude. Im J. 1810 begann man die Festungswerke abzutragen; indess liess man beim Ausbruch des Kriegs zwischen Frankreich und Russland diese Arbeiten wohlweislich ruhen. In den Tagen vom 16. bis 28. Mai 1812 war Dresden der Schauplatz der berühmten Scene der Zusammenkunft Napoleons mit dem Kaiser Franz und dem Preussenkönig Friedrich Wilhelm dem Dritten. Grosse Drangsale erlitt die Stadt im darauf folgenden Jahre, als Napoleon nach seinem unglückseligen russischen Feldzuge die Hauptstadt seines Verbündeten, des unter seinen Auspicien König gewordenen Friedrich August zum Mittelpunkt aller Operationen gegen die andringenden Heere der zu seiner Vernichtung verbündeten Mächte wählte. Rothgezeichnet sind in den Annalen Dresdens die Schlachttage vom 26. und 27. August 1813, wo Napoleon die Stadt mit 200,000 Mann gegen die eben so starken Verbündeten vertheidigte und noch einmal den Glückstern leuchten sah, der von nun an für ihn untergehen sollte. Nach der Katastrophe bei Leipzig kamen noch schrecklichere Tage für Dresden; der hier von Napoleon zur Behauptung der Stadt mit 30,000 Mann zurückgelassene St. Cyr setzte Alles in Stand zur hartnäckigsten Gegenwehr gegen die Belagerer (Russen und Oesterreicher), welche mit von Theresienstadt requirirtem Wurfgeschütz drohten; er befestigte die Strassen der Vorstädte mit Verhacken, Pfahlwerk und Querwällen, verwandelte viele Wohnhäuser in Blockhäuser und liess die meisten Gebäude und Anlagen rings um die Stadt niederreissen oder verbrennen. Vom 4. Nov. an war die französ. Besatzung einzig und allein auf ihre Verschanzungen angewiesen. Längst war alle Zufuhr durch die umzingelnden Heerhaufen der Verbündeten abgeschnitten; was noch von Lebensvorräthen in der Stadt war, ward von dem nur um seine Franzosen besorgten Befehlshaber weggenommen, und so trat allgemeiner Hunger ein, dessen Schrecken durch das schnelltödtende Nervenfieber gesteigert wurden, das sich vom Militär den Stadtbewohnern mittheilte. Endlich, am 11. Nov., erfolgte Saint-Cyr's Kapitulation, die mit dem österr. General Klenau zu Herzogs-

walde abgeschlossen ward und auf freien Abzug bei Waffenstreckung lautete; dieser Abschluss wurde jedoch vom Fürsten Schwarzenberg nicht genehmigt, vielmehr ward der grösste Theil der Besatzung nebst St. Cyr kriegsgefangen nach Mähren und Ungarn weggeführt. Vom 17. Nov. an sah Dresden russische Besatzung unter General Gouriew und russisches Gouvernement unter dem Fürsten Repnin, dem überhaupt auch die Landesverwaltung übergeben war. Unter diesem geschah 1814 wieder Mehres zur Verschönerung der Stadt; so wurde damals z. B. die schöne Treppe nach der Brühlschen Terrasse angelegt. Nach der Rückkunft des Königs aus der nach der Leipziger Schlacht über ihn als Verbündeten Napoleons verhängten Gefangenschaft gewann Dresden ein immer freundlicheres Ansehen, wozu die 1817 wiederbegonnene Abtragung der Festungswerke wesentlich beitrug. Unter dem Nachfolger, König Anton dem Gütigen (dem Constitutionsverleiher), wurden mehre der bereits angefangenen grossen Bauten rasch beendigt und andre neu unternommen; jetzt war die Stadt auf der andern Elbseite (Neustädter Seite) dermasen gewachsen, dass man diesen sogen. Nenen Anbau im J. 1835 zu einem vierten, die Antonstadt benannten Stadttheile vereinigte. Auch unter dem jetzigen Könige Friedrich August, der bereits seinem Kronvorfahren als Prinz-Mitregent zur Seite stand, ist die Stadt fortwährend im Aufschwunge begriffen, der namentlich durch die Eisenbahnverbindung Dresdens mit Leipzig äusserst gefördert wird. Mit dem Wachsthum mehren sich fort und fort die Verschönerungen; entstanden sind platzschmückende Denkmale wie der sogen. Cholerabrunnen und das Denkmal Friedrich Augusts des Gerechten, und Architekturzierden der Stadt wie das neue brillante Hoftheater, dem bald auch der grosse Bau eines neuen Museums zur Aufnahme der Gemäldegallerie folgen wird.

Das bedeutsamste Bauwerk, das die Elbresidenz aus ihrer Frühzeit besitzt, ist die berühmte steinerne Elbbrücke, Dresdens Triumfbogen, wie Jean Paul diese längste und prächtigste Brücke Deutschlands genannt hat. Ueber die erste Erbauung derselben schwebt vieles Dunkel; am Wahrscheinlichsten ist es, dass die *Burggrafen von Dohna* (an die noch in Dresden der Dohna'sche Schlag erinnert und deren *Burg* urkundlich 1107 in Erwähnung kommt) die steinerne Brücke entweder zuerst anlegten oder doch deren Bau durch Geldvorschüsse beförderten. Dies wird um so glaubhafter durch den Umstand, dass die Dohna'schen Grafen, die überhaupt zu den mächtigsten Herren im Meissnerlande gehörten, ihr Wappen an der Brücke hatten und den Brückenzoll erhoben. War der noch frühere Brückenbau von Holz gewesen und hatte derselbe aus Pfählen, Klötzen und Pfosten bestanden, so konnte solcher natürlich nicht auf die Dauer genügen, da die Fluten unaufhörlich die hölzerne Ueberbrückung in Schaden setzten. Man musste an einen Steinbau denken, und dieser ward denn im J. 1119 begonnen, aber erst 1173 oder 1198 vollendet. Als Baumeister wird Matthäus Fotius genannt. Ungeachtet die Arbeitslöhne in jenen Zeiten so niedrig waren, dass ein Arbeiter nur einen Weisspfennig (etwa vier Pfennig nach jetzigem Geld) für den Tag erhielt, beliefen sich die Baukosten doch auf 168,000 Meissnische Gülden oder Schocke. Diese Brücke nun ward durch die Eisfahrt im J. 1343 zerstört; doch bereits im folgenden Jahre ward mit dem Neubau aus grossen Quadern, die man unten an den Pfeilern noch überdies durch eiserne mit Blei eingegossene Klammern verband, der Anfang gemacht. Durch diesen Neubau erhielt die Elbbrücke vierundzwanzig Pfeiler und ebensoviel Bogen. Sie war achthundert Schritte lang. Erst Kurfürst Moritz liess, um die von seinem Oheim, Herzog Georg dem Bärtigen, angelegte Befestigung Dresdens zu verstärken, im J. 1551 leider fünf Pfeiler dieser vom Herzog Albrecht verbesserten und verschönerten Brücke verschütten, der dadurch gewonnene Raum ward geebnet und die Festungswerke am Schlosse rückten weiter hinaus, wodurch die Brücke auf neunzehn Pfeiler beschränkt ward und nur noch 630 Schritt Länge behielt. Zu ihr, die auf beiden Seiten mit einem steinernen Geländer (wo immer ein grösserer Stein mit einem kleineren zinnenartig abwechselte) versehen war, gelangte man von der Altstadt aus, die damals Neudresden hiess, durch das vom Herzog Georg erbaute Elbthor, das aber unter Kurfürst Moritz vermauert ward und wofür man ein neues, das schöne Thor, anlegte, das unter Moritzens Nachfolger, dem Kurfürsten August, vollendet ward. Es hatte an jeder Seite eine Pforte, war mit zwölf toskanischen Säulen, den Provinzwappen, den Kurschwertern und dem Rautenkranze geschmückt und ward zu den Wahrzeichen Dresdens gezählt. Nach 1712 ward es leider abgetragen und auf das Postament der weggeschafften Säulen ein Lusthaus (die sogenannte Katze) gesetzt. Am andern Brückenende, auf der Altdresdner, jetzt Neustädter Seite, führte ebenfalls ein Thor auf die Brücke; dies Thor war der Ueberrest eines quadratisch erbauten Thurmes. Auf der Brücke selbst befanden sich ausser dem Brückenhause mehre Gebäude und Denkmäler, zum Theil aus

sehr alten Zeiten; leider sind jene Monumente, eins ausgenommen, ganz spurlos verschwunden. Es hat sich nämlich nur das Brückenmännchen erhalten, welches für das Bild des Baumeisters der ersten steinernen Brücke, also für Matthäus Fotius gilt und sonst zu den Wahrzeichen Dresdens gerechnet ward. Es ist die Figur eines kleinen gebückt sitzenden Mannes mit untergestemmten Armen, zusammengeschlossenen Füssen und tief in die Augen gezogenem Mützchen. Schon vor dem Umbau der Brücke, der in der polnischen Wirthschaftsperiode erfolgte, war es, wie noch jetzt, unter dem vierten Pfeiler linker Hand aufgestellt; doch glaubte man nach der Sprengung der Brücke im J. 1813, dass das alte Brückenmännlein vernichtet sei, daher man ein neues vom Bildhauer Christian Gottlieb Kühn nach der Zeichnung in Schramms Brückenbuche gefertigtes an die vorige Stelle setzte. Indess hat man das Original späterhin wiedergefunden und es links in der Quermauer am Ausgange der Kaitzbach angebracht. — Unter dem Kurfürsten und Polenkönige Friedrich August I. erhielt die Brücke ihre neuere und geschmackvollere Gestalt. Diese epochemachende Neugestaltung begann mit dem J. 1727. Es war der Schöpfer des königlichen Zwingers, der damalige Oberlandbaumeister Matthäus Daniel Pöpelmann, der in besagtem Jahre den Umbau der Brücke anfing und 1731 mit einem Aufwande von 51,000 Thalern denselben vollendete. Die Fahrstrasse und die Fussgängerwege wurden erhöht; jene erhielt eine Breite von 13½ Ellen, die Fusswege aber wurden mit Quadern belegt und um 2½ Ellen verbreitert, indem man auf jeder Seite der Brücke um soviel herausrückte. Die Brückenpfeiler wurden durch ihre Begründung und Verstärkung gegen die Gewalt der Eisfahrten möglichst sichergestellt; auf jedem derselben ward ein Rundtheil in Form eines Halbmondes angelegt und mit steinernen Ruhebänken versehn. Auf jedem Rundtheil standen vier steinerne Vasen, die aber beim Dresdner Bombardement im siebenjährigen Kriege meist herabgeschossen und nachher vollends weggeschafft wurden. Statt der alten steinernen Zinnen wurde in den J. 1729 — 31 ein eisernes anderthalb Elle hohes Geländer (das 15,559 Thaler kostete) nebst eisernen Laternenpfählen zwischen den Pfeilern aufgesetzt; auch wurde im J. 1731 das auf dem dritten Pfeiler rechts angebrachte Crucifix weggenommen, welches nun vom Gelbgiesser Debold für 2550 Thaler neu vergoldet und im folgenden Jahre auf dem fünften Pfeiler links (und zwar auf einem künstlichen, vom Hofbildhauer Johann Christian Kirchner gelieferten zwölf Ellen hohen Felsen) aufgestellt ward. Unter dem 33 Zentner schweren Crucifix brachte man eine kupferne und stark vergoldete, ¾ Elle hohe Weltkugel an, um die sich eine drei Ellen lange Schlange krümmte, welche die weltumstrickende Sünde bedeuten sollte, vielleicht auch den weltumstrickenden Jesuitismus bedeuten durfte. Leider ging der weise Plan nicht durch, wonach dieser eckelerregende Brückenschmuck weggeschafft und dafür die Reiterstatue Augusts des Starken aufgestellt werden sollte. Im J. 1729 ward der Befehl gegeben, dass zur Vermeidung des Gedränges auf den Trottoirs der Brücke die Fussgänger auf der einen Seite hinüber und auf der andern herüber gehen sollten; darüber machte der bekannte Historiker Archenholz seinerzeit die naive Bemerkung: Man geht hier mit den Gehenden und kommt mit den Kommenden! — Im J. 1737 ward die Brücke leider, des Baues der katholischen Hofkirche wegen, abermals um zwei Pfeiler verkürzt, so dass sie von nun an nur noch auf siebzehn Pfeilern mit sechzehn Bogen ruhte, wodurch sich die Länge auf 552 Schritte oder 690 Ellen reducirte. Am fünften oder sogen. Crucifix-Pfeiler wurde 1776 ein Elbmesser angelegt, um daran das Steigen und Fallen des Stromes beobachten zu können. Im siebenjährigen Kriege hatte der preussische General Schmettau den zweiten Pfeiler rechterhand unterminiren lassen, doch unterblieb die Zerstörung; dagegen erfolgte am 19. März 1813 die Sprengung des vierten Pfeilers und seiner Verbindungsbogen durch den französischen Marschall Davoust, der acht Tage vorher auch die Meissner Elbbrücke hatte zerstören lassen, weshalb man ihn spottweise den Herzog von Zweibrücken nannte. Schon im Sommer desselben Jahrs ward mitten unter den Kriegsunruhen an der Herstellung des gesprengten Pfeilers gearbeitet und im Sept. 1814 war die Reparatur grösstentheils vollendet. In neuster Zeit ward der Fahrweg der Brücke mit bossirten Steinen gepflastert; die Trottoirs wurden mit Granitplatten belegt und 1842 — 43 erfuhren unter dem Stadtbauinspector Joh. Friedr. Eichberg die Ruhebänke in den Rundtheilen eine durchgängige Erneuerung und Ergänzung, auch wurden die Deckplatten der Postamente und die Ruhesitze aus Koschützer Sandstein angefertigt und die eisernen Geländer ausgebessert, befestigt und broncirt. Im J. 1831 ward die Brückenbeleuchtung mit aus 36 Lampen sein magisches Licht verbreitendem Gas eingeführt. (Vergl. Christian Christoph Hohlfeldt: Die Schicksale der Dresdner Elbbrücke seit vier Jahrhunderten. Nach glaubwürdigen,

zum Theil archivarischen Nachrichten. Dresden und Leipzig 1844. Diese Schrift wird von drei Tafeln guter Abbildungen begleitet, betreffend die Seitenansichten der Elbbrücke im 16. Jahrh. [nebst Grundriss], eine Ansicht derselben im 17. Jahrh. [nach 1683], eine Seitenansicht des Brückenhauses und die Ansicht des nicht blos sogenannten schönen Thores im 16. Jahrh., die Brückenansicht sowohl im 18. Jahrh. [nach 1730] als im 19. Jahrh. [nach 1831], ferner die Ansicht des 1683 unter dem Kurfürsten Johann Georg III. erbauten schönen Blockhauses, welches am Brückenende in der Neustadt noch vorhanden ist, sowie des fabelhaft aussehenden, fast wie die Arche Noä sich darstellenden Elbthores vom J. 1730 mit dem Lusthaus der Katze, endlich die Brückenansicht mit dem gesprengten Pfeiler im J. 1813. Letztre ist nach Christian Gottlieb Hammers Zeichnung von Veit gestochen.) — Während der ausserordentlichen Hochfluth des Frühjahrs 1845 hat die Brücke starke Beschädigung erlitten; namentlich senkte sich der unterwaschene Crucifixpfeiler, dessen widerliches Monument bei dieser Gelegenheit mit Gottes Hilfe in die Fluten gesunken ist, um hoffentlich nicht wieder aufzutauchen. Im Moment, wo wir dies schreiben (Ende August 1846), ist die Neuwölbung der beiden abgetragenen Verbindungsbogen des Pfeilers soweit vollendet, dass die einstweilige hölzerne Ueberbrückung wieder abgetragen und zum vollständigen Ausbau des Brückenstücks geschritten wird.

Wenige Gebäude der viel durch Feuersbrünste heimgesuchten Elbresidenz können ihre Entstehung über das Jahr 1491 hinaus datiren, in welchem ziemlich fünf Sechstel der Altstadt in Asche gelegt wurden. Unter den öffentlichen Gebäuden, deren in Urkunden und Chroniken gedacht wird, mag ein Theil der Frohnveste das älteste sein, was in unveränderter Gestalt sich erhalten hat, denn wenn auch das eigentliche Jahr der Erbauung der Frohnveste nicht bekannt ist, so weiss man doch aus sicheren Nachrichten, dass dieses Gebäude bereits im 15. Jahrhundert bestand. Andre alte Gebäude Dresdens wie die Superintendentur (vor 600 Jahren ein Nonnenkloster) und die Sophienkirche (erbaut von 1351 — 57) haben später Umbaue erlitten. Die Rathsbaderei vom J. 1480 ist jüngern Ursprungs als die Frohnveste, für deren Alter auch die aus Ziegeln und Bruchstein gemengten Mauern sprechen. Holz- und Backsteinbau deuten immer auf ältere Zeit; erst spät ward es Sitte, die Häuser ganz massiv von Sandstein aufzuführen; es zeugt hiefür die merkwürdige Thatsache, dass überhaupt früher die Sandsteinbrüche der sächsischen Schweiz ganz unbenutzt geblieben sind. Auch das Eckhaus am Altmarkt, wo Fietta, ist aus Backstein erbaut, folglich sehr alt trotz dem modernen Aeussern. — Unter den Dresdner Kirchen bleibt die älteste die Sophienkirche, die als evangelische Hofkirche dient. Um Mitte des 14. Jahrhunderts für das Kloster des Bettelordens der grauen Brüder erbaut, ward sie zu Ende des 16. Jahrhunderts durch die Kurfürstin Sophia, die Wittwe Christians I., zu ihrer jetzigen Gestalt umgewandelt. Dieses nur ein (südliches) Seitenschiff aufweisende Kirchlein, das mit Säulen überladen worden, erfuhr im J. 1833 eine Restauration. Man findet hier ein alabasternes Ecce Homo, einen Altar mit grünlichen Säulen von palästinensischem Marmor, viele Grabmale, eine Silbermannsche Orgel etc. Dann ist die Frauenkirche mit dem Kuppelthurme zu nennen, von dem man die schönste Rundsicht hat. Erbaut ward diese äusserlich stattlichste Kirche Dresdens von Georg Bähr, der sie in den Jahren 1726 — 45 ganz aus Pirnaischem Sandstein, ohne die geringste Anwendung von Holz, nach dem Vorbilde der römischen Peterskirche aufführte. Die Kuppel erhält durch vier Bogenfenster ihr Licht und ist mit den vier Evangelisten und vier Haupttugenden durch Grone ausgemalt. Um dieselbe stehen vier pyramidenförmige Thürme. Der grosse Altar besteht aus vier Säulen von grünem Marmor, deren vergoldete Kapitelle mit Weinlaub und Kornähren ornamentirt sind. Das Altarblatt, welches in schöner Skulptur den Heiland am Oelberg schildert, und die Statuen des Moses und Aaron, des Paulus und Philippus, sind Werke des Dresdner Bildhauers Johann Christian Feige, der 1732 geboren war und gegen Ende desselben Jahrhunderts starb. (Dieser Künstler arbeitete viel in Gemeinschaft mit seinem 1736 gebornen Bruder Johann Friedrich Feige; Beider gemeinsames Werk sind vielleicht die vorerwähnten Altarsäulen.) Bemerkung verdienen auch die unter der Frauenkirche befindlichen Katakomben. — Die katholische Kirche, vom Italiäner Gaetano Chiaveri in einem eklektischen Styl erbaut, datirt vom Jahr 1756 und besteht ebenfalls aus Pirnaischem Sandstein. Sie hat ein kupfernes Plattdach, um welches ein Doppelgeländer läuft, das mit 64 Statuen von Evangelisten, Aposteln und Heiligen geschmückt ist. Diese überlebensgrossen Statuen sind nach Torelli's Zeichnung von Mattielli aus Sandstein gemeisselt. Der Fussboden der Kirche ist mit Marmorplatten von wechselnder Farbe belegt. Berühmt ist die Kirche

wegen ihrer Orgel, die für das schönste Werk des Strassburger Orgelbauers Silbermann gilt, sowie wegen eines Hauptwerkes des eklektischen Malers Anton Raphael Mengs. Von der Hand dieses zwar nicht geistreichen, aber in trauriger Kunstzeit bessere Wege verfolgenden Künstlers ist das Gemälde des Hochaltars, an dem er in Rom arbeitete und das er zu Madrid vollendete. Es ist ein Oelgemälde von 33 Fuss Höhe und 16 Fuss Breite, und stellt die Himmelfahrt Christi dar. Wenn an diesem Gemälde auch nichts überrascht und es dem kunsterfahrenen Beschauer vorkommt, als habe er dergleichen schon gesehen, ohne bestimmt die Vorbilder angeben zu können, aus welchen Mengs die Einzelheiten seiner Darstellung entlehnt hat, so erfreut doch die schöne Gesammtwirkung, Färbung, Beleuchtung und Anordnung, wie denn auch die einzelnen gelungenen und anmuthigen Bildtheile den aufmerksamen Betrachter zu fesseln vermögen. Mengs scheint hier Raffaels Transfiguration zum Muster genommen zu haben; wenn aber auch das Mengsische Werk tief unter dem Raffaelischen steht und uns keineswegs begeistern und rühren kann, so ist es doch durchweg eine so verständige und gelungene Malerei, dass der Beschauer Achtung vor dem Meister gewinnt und mit einer gewissen Befriedigung sich zum Lobe bequemt. An den Seitenaltären dieser Kirche findet man Stücke von Sylvestre, Alexander Thiele, Karl Hutin (Kreuzigung), Bottari und Torelli. Von Hutin ist auch ein Plafondstück in einer Kapelle daselbst. — Die Kreuzkirche, deren Wiederaufbau, nachdem die alte im preussischen Bombardement von 1760 zur Ruine geworden war, im J. 1764 nach dem Entwurfe des Baumeisters Schmidt (welchen später die Architekten Exner und Eigenwillig theilweis umänderten) begonnen und im J. 1792 vollendet wurde, stellt ein Oblongum dar, weist ein kupfernes Plattdach auf und hat einen 305 Fuss hohen Thurm, der sich durch drei übereinander erhebende Säulenstellungen bildet. In der Kirche eine vortreffliche Orgel und ein erschrecklich buntes Altargemälde der Kreuzigung mit sechs Ellen hohen Figuren von dem Zopfmaler Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau von seinem Geburtsorte Grossschenau bei Zittau. — Der jüngste Tempel Dresdens ist die im J. 1838 nach dem Plane des Professors Semper begonnene und 1840 vollendete Synagoge, ein gut in orientalischen Architekturformen durchgeführter Bau. — Zu den grossen Profanbauten übergehend müssen wir gebührend zuerst das königliche Schloss erwähnen, das als ein formloses Gebäude keinen erfreulichen Anblick gewährt. Begonnen wurde dieser Schlossbau unter Herzog Georg im J. 1534; die Vollendung erfolgte unter August dem Zweiten. Der Umfang des Schlosses wird auf 1300 Schritt angegeben, die Höhe des Schlossthurmes auf 177 Ellen. Zu bemerken sind hier die mit Gemälden von Mengs und Kopien nach Rubens geschmückte Kapelle, das Porzellankabinet und der Thronsaal, der in den letzten Jahren neu hergestellt und mit Fresken nach den Entwürfen Eduard Bendemann's ausgeschmückt ist. Die vier grossen figurenreichen Hauptwandbilder stellen Scenen aus dem Berufskreise der vier Stände dar und sind der Geschichte des sächsischen Kaisers Heinrich I., des Städtegründers, entnommen. Das eine zeigt den Kaiser Heinrich im Moment, wie er die Bauern zur Stadt abzählt; auf dem andern sieht man ihn mitten unter den Werkleuten einer im Bau begriffenen Stadt stehend und Befehle ertheilend; auf dem dritten ist die Ungarnschlacht bei Merseburg, in deren Folge Heinrich der Befreier Deutschlands ward, und auf dem vierten die Bekehrung des Dänenkönigs Kanut zur Darstellung gebracht. Auf der Thronsesselseite sieht man die sechzehn grossen Gestalten alter Gesetzgeber, Helden und Staatengründer, lauter Heroen, die in der Erziehung der Völker eine hohe Bedeutung haben und in der sittlichen Entwicklung derselben einen grossen Moment festhalten. Die Reihe eröffnet Moses (von Bendemann schon gemalt, bevor sein Augenleiden die Arbeit auf mehre Jahre unterbrach); ihm folgen David, der von oben den Rhythmus empfängt für seine Entzückungen, Salomo, der die Krone vor sich hin zu Boden setzt; Zoroaster, dessen lichte Glorie im Angesicht wie ein Abglanz seiner Lehre von der Heiligkeit des Lichtes erscheint; Lykurg, mit erhobener Rechten streng gebietend; Solon, in würdigster Milde; Alexander der Grosse, den Fuss trotzig auf einen Stein gesetzt, auf den Schaft einer Lanze sich stützend; zuletzt Numa Pompilius. Diese bilden die Reihe zur Rechten des Thrones. Ueber dem Thronsessel erblickt man die jungfräuliche Saxonia. Zur Linken eröffnet Konstantin der Grosse knieend, wie er das Zeichen am Himmel erblickt, das christliche Zeitalter; Gregor der Grosse steht ihm zur Seite, betend, die Welt durch den sanften Dienst der Busse bezwingend; Karl der Grosse, neben jenem, hält die Welt mit weltlich starken Armen; dann folgen Kaiser Heinrich der Erste von Sachsen mit Otto als Jüngling, dem er seinen Beruf deutet, und Kaiser Konrad der Franke, der kriegerisch vordringend das

Schwert zückt; endlich Friedrich der Rothbart, Rudolf von Habsburg und Kaiser Max, der „letzte Ritter," mit Albrecht dem Beherzten. Oberhalb der Thür, dem Thron genüber, reichen sich die vier Stände des Volks, der Geistliche, der Ritter, der Bürger und Bauer, die Hand zum Bunde. An den vier Wänden läuft rings der ebenfalls al fresco gemalte, bei der ansehnlichen Grösse des Saales sehr reichhaltige Fries, der in sinnreicher Auswahl und Zusammenstellung eine Reihe von Bildern aufweist, die den ganzen darstellbaren Kreis menschlicher Thätigkeiten und Schicksale durchlaufen, von Schöpfung und Kindesalter bis zum Tode und Eingehen in ein höheres Reich. Einzelne dieser Gruppen sind auch hier von Bendemanns eigener Hand gemalt, die meisten jedoch hat er durch seine Freunde und Schüler ausführen lassen. Das Ganze gibt Zeugniss von einer mit Liebe unternommenen und mit sinniger Sorgfalt durchgeführten Arbeit. Geklagt wird nur, dass die Architektur der Malerei Schaden thue. Der bewährte Kunstkenner Dr. Waagen schrieb im J. 1839, als er Bendemanns Entwürfe zu den Thronsaalfresken bei dem Künstler selbst gesehen, folgendes Urtheil nieder. „Die Entwürfe etc. sind voll von schönen und eigenthümlichen Erfindungen. Die meisten behandeln die verschiedensten Zustände des menschlichen Lebens ungefähr in den Kunstformen, welche aus dem Todtentanze von Holbein bekannt sind. Die Leichtigkeit und Bequemlichkeit, womit Bendemann sich in dieser ihm neuen Form bewegt, die grosse Lebendigkeit mancher sehr dramatischer Vorgänge ist mir ein Beweis von der Vielseitigkeit seines Talentes, welches wir bisher fast nur von der tragischen und elegischen Seite kennen gelernt haben." Im J. 1841 sah Derselbe im Saale selbst ausser den Friesbildern auch die seitdem ausgeführten Figuren der Gesetzgeber, Kaiser und Könige, welche zu Seiten des Thronsessels situirt sind. Er fand den Eindruck all der gesehenen Malereien durchaus günstig, doch bemerkt er auch, dass freilich die von Bendemann eigenhändig ausgeführten Fresken vor den Ausführungen seiner Gehilfen durch eine ungleich geistreichere Behandlung und eine feiner abgewogene Harmonie in den Farben sehr hervorstralen. (Vgl. „Kunstwerke und Künstler in Deutschland," Th. I. S. 5.) Ihre Beendung fanden die Thronsaalfresken gegen Ende 1845, wo sie sich zum Erstenmal für die zur selben Zeit in diesem Saale bei der Landtagseröffnung um den König versammelten Stände als die würdigste Umgebung erwiesen. Von Abbildungswerken, diese Fresken betreffend, ist uns vorerst nur das folgende bekannt geworden: „Der Fries im Thronsaal des kön. Schlosses in Dresden, in Fresko gemalt von Ed. Bendemann, radirt nach den Originalen von Hugo Bürkner." (Leipzig, Verlag von Mayer und Wigand. Erscheint in vier Lieferungen, die zusammen sechzehn Blätter enthalten.) Es ist uns gestattet worden, aus diesen trefflichen Radirungen zwei Scenen hier durch den Holzstich (Arbeit von Ritschl von Hartenbach) wiederzugeben. — Das Prinzenpalais, derzeit Wohnung des Prinzen Johann, entstand 1718 unter August dem Zweiten und wurde 1760 von dessen Nachfolger verschönert. Bei der Restaurirung dieses baufällig gewordenen Palastes in den J. 1843 bis 1844 sind an demselben die störenden Seitenanbaue nach dem Zwinger und das alte unförmliche Mansardendach beseitigt worden; auch hat man alle schadhaften Dekorationen ergänzt. Durch diese Abtragung der Anbaue und der Hofeinfriedigungsmauer ist ein geräumiger Platz vor demselben erlangt worden, und es kommt nunmehr sowohl dieser Palast als die genüberstehende Sophienkirche von allen Seiten frei zur Ansicht. Im Prinzenpalais befindet sich die werthvolle, 20,000 Druckwerke und 250 Handschriften aufweisende Secundogenitur-Bibliothek und eine grosse Sammlung von Familienporträts. — Der unter August II. im J. 1711 erbaute Zwinger mit seinen uns jetzt kunstlos erscheinenden Pavillons und seinen vier Springbrunnen sollte den Vorhof zu einem grossartig projektirten Residenzschlosse in der Friedrichstadt bilden; derselbe ist eine Schöpfung des Oberlandbaumeisters Pöpelmann, dessen wir bereits als Neugestalter der Elbbrücke gedacht haben. Im Zwinger findet man das Naturalienkabinet (ausgezeichnet in der mineralogischen, sowie in der zoologischen, namentlich ornithologischen Abtheilung), die Sammlung mathematischer und physikalischer Instrumente (die erst in neuern Zeiten eine höhere praktische Brauchbarkeit erhalten hat und unter andern Merkwürdigkeiten einen messingenen arabischen Globus enthält, worauf die Schrift und Sterne mit Silber, die Linien mit Gold eingelegt sind und der im J. 1289 von Mohammed, dem Sohne des Astronomen Muwajed Elardhi aus Damaskus, verfertigt ward), die vom Kurfürsten Johann Georg angelegte, seit 1814 im obern Zwingerpavillon aufgestellte Modellsammlung (welche z. B. Gärtners Modell zu einer pfeilerlosen Brücke von 200 Fuss Länge, einen um seine Axe perpendikulär laufenden Schleifstein, eine, wenn in Bewegung gesetzt, in einer Rinne eine Zeitlang auf- und ablaufende Kugel und ein nach Anleit der Bibel construirtes kleines Modell des salo-

Scene aus dem Bendemannschen Fries im Thronsaale.

monischen Tempels, hergestellt in dessen ursprünglichen Materialien, zur Schau bringt), die aus mehr denn 300,000 Blättern bestehende Kupferstich- und Handzeichnungsgallerie, von der wir weiter unten besonders handeln, und das

Scene aus dem Bendemannschen Fries im Thronsaale.

historische Museum, welches 1833 aus der vormaligen Rüstkammer und einem Theile der Kunstkammer gebildet ward und chronologisch geordnet viele für Sittengeschichte und Ethnographie interessante Gegenstände enthält. Der erfahrene Kunstfreund J. G. von Quandt, der Ordner dieser wichtigen Sammlung, hat hierüber

eine gut orientirende Schrift: *Das historische Museum in Dresden* im J. 1834 im Verlage der Waltherschen Hofbuchhandlung herausgegeben. Wir lassen nach Anleit dieses Werkchens einige nähere Angaben folgen. Der erste Saal enthält solche Gegenstände, welche dem häuslichen Bedarfe angehören und in denen das Familien- und gesellige Leben der Vorzeit sich darlegt. Der durchgehende Charakter derselben ist Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung, und um die Zweckmässigkeit spielt eine heitere Laune mit reichen Verzierungen. Bildnisse vollenden hier das Zeitgemälde. Zuerst ziehen durch ihre Farbenpracht die bunten halbrunden Glasfenster dem Eingange genüber die Aufmerksamkeit auf sich, sowie auch etliche andre, die an den Glasthüren in der Hauptwand aufgehangen sind und nähere Betrachtung verdienen. Die in künstlerischer und historischer Hinsicht wichtigsten Glasgemälde sind in drei Schirme gefasst und so theils mehr geschützt, theils dem Auge näher gebracht. Jedem Schirme ist eine dem Style, der in den dareingefassten Glasgemälden vorherrscht, angemessene Form gegeben. Im ersten Schirme sieht man eins der merkwürdigsten Glasbilder, das vielleicht zu den frühsten Versuchen der Glasmalerei gehört, ein selbständiges Bild hervorzubringen. Es stellt das Martyrium des heil. Erasmus dar. Dem Kostüm der Figuren mit ziemlich knapp anliegenden Beinkleidern und dem Zeichnungscharakter nach reicht dieses Bild wenigstens in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinauf. Die Farben scheinen mehr eingeätzt als eingebrannt zu sein. Dieses Bild ist um so merkwürdiger, weil es auf ein einziges Glasstück gemalt ist, während die ältern Glasmalereien sonst immer aus mehren Stücken componirt sind. Der Künstler malte es in einer Farbe und bedurfte daher nicht mehrer Gläser von verschiednen Farben. Diese Einfarbigkeit sowie die Figurenkleinheit beweisen, dass es nicht von einem Kirchenfenster, sondern von einer Mönchszelle oder einer Hauskapelle stammt. Der zweite Schirm (dunkelbraun und von einer an die ausgeschweiften Verdachungen, welche im 16. Jahrh. an die Stelle der hohen Kirchengiebel traten, erinnernden Form) fasst Bilder ein, welche gegen Ende des 16. und im Beginn des 17. Jahrh. gemalt sind und keinem Gotteshause angehörten. Im Fronton ist ein Bildchen, das den Gottvater vorstellt und offenbar das Fragment einer Glasmalerei aus einer Hauskapelle ist. Die Pinselführung darin ist leicht und fest und bezeugt die Hand eines vortrefflichen Meisters in kleinen Glasbildern. Sechs Medaillons enthalten die Vorstellungen verschiedener Gewerbe: der Jagd, der Weberei, des Kriegshandwerks, des Handels, der Schmelzerei und der Kochkunst; wahrscheinlich gehörten diese Gemälde dem Rathhause eines Ortes an, wo benannte Gewerbe vornehmlich blühten. Da diese Malereien aus mehren Glasstücken zusammengesetzt, die rothen Gläser nur von einer Seite überfangen und da wo der farbige Ueberzug andern Farben weichen musste, ausgeschliffen sind, so gehören sie noch dem 16. Jahrhundert an. Auf dem Ballen, der zu den Füssen eines Kaufmanns liegt, steht die Jahrzahl 1562 und das Zeichen *M* mit einem Kreuzchen darüber. Vorzügliche Arbeiten sind die Bilder des Handels, der Jagd und Weberei, die an einen bedeutenden schweizerischen Glasmaler gemahnen. Ein auf eine ganze Glastafel gemalter, daher in den Farben minder prächtiger heil. Matthäus ist von so sorgsamer Behandlung, dass man auf den Meister Oswald Stimmer räth. Das letzte vom zweiten Schirm mit eingefasste Bild stellt eine sich sträubende Frau dar, welche ein Mann umarmt. Zeichnung und Ausführung sind leicht und meisterhaft, auch die Farben noch glänzend genug für ein Bild, bei welchem die Tinten mit dem Pinsel auf eine Glastafel aufgetragen sind; doch fehlt natürlich das kräftige Roth, das nur dem geschmolzenen Glase beigemischt werden kann. Dem dritten Schirm ist in Rücksicht auf die Bilder, die er umfasst, eine ganz einfache Form gegeben; oben enthält er eine Beschneidung, die mit eingebrannten Farben auf eine Glastafel gemalt ist und also einer spätern Zeit angehört; fünf andre Bilder, fast nur grau in Grau, mit einem Anfluge von Gelb und einem Kupferbraun gemalt, stellen die Kraft, zwei Sibyllen, die Musik und die Mutterliebe dar, in welchen grossartigen Gestalten sich ein Meister bewährt, dem die Kunst jenseit der Alpen nicht unbekannt blieb. Wenden wir uns zum Innern des Saales, so erblicken wir an zwei Hauptpfeilern, die das Gewölbe tragen, das ernste und kräftige Bild Albrechts des Beherzten und das seiner Gemahlin Sidonia (Tochter des Böhmenkönigs Georg Podiebrands), welche Porträts der Stammältern der jetzt königlichen albertinischen Linie von Lukas Kranach gemalt sind. Ferner sieht man Georg den Bärtigen, nach einer Münze in Basrelief gearbeitet von Professor Rietschel. Links neben einem Schenktisch erblickt man das Bildniss Herzog Heinrichs des Frommen, des Sohnes Albrechts des Beherzten und Bruders von Georg dem Bärtigen; das Attribut des Bolzens bezieht sich auf seine Liebhaberei am Armbrustschiessen. Dieser Fürst nahm 1525 das evangelische Glaubensbekenntniss an und führte es 1539 nach dem Tode Georgs des Bärtigen in sämmt-

lichen albertinischen Landen ein. Rechts sieht man den Kurfürsten Ernst, den Stammvater der ernestinischen Linie, in einem Medaillon von Prof. Rietschel. Ueber der Büste des Kurfürsten Ernst ist das Bildniss Friedrichs des Weisen (gute Kopie nach Lukas Kranach) aufgestellt. Ueber der Seitenthür rechts das Bildniss Johann Friedrichs des Grossmüthigen (Kopie nach Lukas Kranach); links das Porträt des kriegerischen Kurfürsten Moritz. Dann mehre Bildnisse des Kurfürsten August; eins stellt denselben in jüngern Jahren dar und ist 1561 gemalt, ein andres, laut Beischrift von Cyriacus gemalt, zeigt seine Züge im J. 1586. Unweit davon das Porträt seiner Gemahlin, der Anna von Dänemark, genannt Mutter Anna wegen ihres vortrefflichen Gemüths; daneben die Tochter, die an den Pfalzgrafen beim Rhein, Johann Kasimir, vermählte Elisabeth. Unter den alten Hausgeräthschaften, die dieser Saal darbietet, heben sich besonders die Trinkgefässe hervor. Auf zwei Schenktischen bemerkt man kleine Becher in Bärengestalt (von welchen sich die Redensart herschreibt: einen Bären anbinden), sogenannte Willkommen und Gläser von Fadenglas, letztere von Murano bei Venedig. Höheres Interesse gewähren sodann im Saale mehre Trinkhörner, z. B. ein Büffelhorn in vergoldetes Silber gefasst. Ein alter auf einem knorrigen Baume ruhender Mann ist der Träger des Gefässes. Auf dem Baume liest man die Inschrift: *Hall veste, uns kommen Gaeste*. Am Mundstück sind unkenntliche Wappen. Das spitze Hornende trägt eine Burg, die den Rundbogenstyl zeigt, was zusammenbetrachtet mit der Helmlosigkeit der Wappen auf sehr frühe Zeit hinweist, wogegen freilich die auf das Ende des 15. Jahrh. schliessen lassende Inschrift streitet. Ein andres Büffelhorn, das auf zwei Vogelklauen ruht, rührt offenbar aus sehr früher Zeit. So lässt auch ein Trinkhorn mit vier silbernen Vogelklauen auf ein hohes Alter denken wegen der fabelhaften Vogelgestalt und der Art, wie solche geformt ist. Der Deckel dieser sogenannten „Greifenklaue“ nämlich stellt einen Hahnenkopf vor; die Flügel scheinen die eines Adlers zu sein, der Schweif aber gleicht dem eines Straussen. Ein Pokal von Rhinozeroshorn zeigt ein *en basrelief* geschnittenes Bacchanal, ein andrer desselben Materials ist mit Sirenen und Delfinen geschmückt. Zwei Tische von Cypressenholz sind merkwürdige Luxustische mit unebenen Deckplatten; auf der Platte des einen nämlich sind zwei Könige, ein Kaiser und ein Papst, auf der des andern ländliche Beschäftigungen und Jagdvergnügungen *en basrelief* vorgestellt. Wohl ist die treffliche Schnitzarbeit bewundernswerth, aber bedauern muss man, dass so viel schöne Kunst an der unzweckmässigsten Stelle verschwendet ward. Weiter treffen wir 24 Stühle mit Sitzen von Serpentin und mit Lehnen von Jaspisauslegung. Sie sind von geschickter Hand gearbeitet; auf den Lehnenrückseiten sieht man die flach geschnittenen Bildnisse römischer Kaiser. Ein Schrank, welcher der Lutherschrank heisst, bewahrt Dr. Luthers mit elf kleinen Diamanten besetzten Goldring, sowie den Mundbecher und ein Medaillonbild des Reformators. Die Schubladen dieses einfachen Schrankes von schwarz gebeiztem Holze sind mit Silberbeschlägen und geschliffenen Steinen verziert. Ausserdem machen sich ein paar Schränke durch ihre treffliche ausgelegte Arbeit bemerklich; sie sind Werke des Meisters Hans Schifferstein. In einem Glaskasten sieht man folgende Kunstarbeiten: eine Kette aus Perlmutter mit schön geschnittnen Bildnissen, ein emaillirtes Kästchen mit den Thaten des Herkules auf blauem Grunde (in der Zeichnung dem Style des Heinrich Aldegrever entsprechend), einen aus einer indischen Nuss geformten, in Silber gefassten und mit Perlen besetzten Löffel (merkwürdig durch die fantastische, ein Ungeheuer darstellende Form), endlich ein grosses Trinkhorn ohne Gestell (das ganz geleert werden musste, wenn es gefüllt war) und ein Trinkhorn aus Rhinozeroshorn in Gestalt einer grossen Blumenglocke geschnitten. Das erstere (gestelllose) Trinkhorn besteht aus weissem Büffelhorn; am obern Rande ist die Trinität als ein Gesicht dargestellt, welches, recht besehen, sich dreifach zeigt; darunter ist ein Dreieck, in dessen Winkeln die Namen der drei Personen geschrieben stehen, die Schenkel des Dreiecks aber bezeichnen die Unterscheidung der Personen durch die Worte *non est*, welche darauf eingegraben sind; aus den Winkeln laufen Bänder nach der Mitte des Dreiecks, so dass dieses wieder in drei Dreiecke sich abtheilt, und auf jedem Bande steht das Wort *est*, das nach dem Mittelpunkt hinweist, worin das Wort *Pater* eingegraben ist, wodurch die Einheit der drei Personen in der Gottheit angedeutet werden soll. Liest man von einer Ecke zur andern, so entsteht der Sinn *Pater non est Filius, Filius non est Spiritus, Spiritus non est Pater*, und liest man die Schrift aus den drei Winkeln nach der Mitte hin, so hat man: *Pater est Pater, est Filius, est Spiritus Sanctus.* Am untern Hornende ist das Fegefeuer abgebildet. Der bildnerische Styl dieser Verzierungen deutet auf das 15. oder frühestens auf das Ende des 14. Jahrhunderts. Das andre angeblich aus Rhinozeroshorn geschnittene Trinkhorn in Blumenglocken-

gestalt ist als ein Meisterstück zu betrachten, denn es ist mit ausserordentlichem Schönheitssinne gearbeitet. Das Material wie die Sinnigkeit der Form lassen hier wohl nicht an sehr hohes Alterthum, am wenigsten an nordischen Ursprung denken, vielmehr darf man dieses Horn für die Arbeit eines mit dem Blumenleben vertrauten orientalischen Schnitzkünstlers halten, der es etwa einem nordischen Pilger lieferte. Die erwähnten und übrigen Trinkhörner, die das historische Museum aufweist, machen diese Sammlung zu einer der reichsten in dergleichen historisch und künstlerisch interessanten Trinkgeräthen, wenn sie nicht in Betracht der grossen Seltenheit solcher Hörner vielleicht gradezu die reichste ist. Unter mehren Sanduhren, welche in demselben Saale bewahrt werden, befindet sich merkwürdigerweise auch eine Taschensanduhr; sie steckt in einem schwarzsammetnen Futterale mit eisernem Beschläge, woraus man schliessen kann, dass sie bestimmt war auf Wanderungen mitgenommen zu werden. Endlich ist ein langer Stock zu erwähnen, in welchem sich ein langes dreieckiges Stilet befindet; derselbe ist von aussen sehr kunstreich mit Arabesken verziert, welche in Bein geschnitten und eingelegt sind; am obern Ende sind Bauerntänze angebracht (in der Kunstweise der Kupferstiche des Meisters *J. B.*), durch welchen Umstand sich der Stock als deutsches Kunstwerk verräth, wenn auch die Klinge darin von einem wälschen Schwertfeger herrührt. — Den zweiten Saal füllen Jagd- und Gärtnereigeräthschaften, sowie Drechselwerkzeuge. Unter den Jagdgeräthen sind von besonderem Interesse die mit Gold eingelegten Fangeisen (Jagdspiesse), womit die Bären und Eber erlegt wurden. Sie stammen zum grössten Theil aus der Zeit des Kurfürsten August des Ersten, während die übrigen aus noch älterer Zeit datiren. Zu den ältesten Jagdwaffen dieser Sammlung zählt eine Armbrust, welche Friedrich der Weise, der Musik- und Jagdfreund geführt haben soll. Auf der einen Seite dieser vom Baron Speck von Sternburg der Sammlung geschenkten Armbrust ist Orfeus vorgestellt, wie er durch die Zaubergewalt seiner Töne die wilden Thiere besänftigt; auf der andern Seite sieht man eine Jagd, wo die Thiere bezwungen werden, da Töne sie nicht mehr zu zähmen vermögen. Genüber am andern Pfeiler ist die Armbrust des Kurfürsten Moritz angebracht. Unter den Jagd- und Hüfthörnern sind drei in einem Glaskasten bewahrte Exemplare besonders beachtenswerth. Das etwas grössere Hüfthorn oder kleine Jagdhorn ist aus einem Elefantenzahn geschnitten und ein höchst merkwürdiges sehr altes Stück. Auf demselben ist ein um das Horn sich windendes Band vorgestellt; an der Stelle, wo um das Horn ein Ornament läuft, das einem dreifachen Geflechte gleicht, ist dieses Band mit einer Schleife befestigt. Auf dem Bande steht in erhobenen sehr alten Lettern: *da pacem domyne yn dyeb nris.* (Gieb Frieden, Herr, in unsern Tagen!) Man sieht darauf in flach erhobener Arbeit Jäger und seltsame Thiergestalten (z. B. Einhörner, die mit Spiessen erlegt werden, einen Kentauren, dem aus dem Pferdeleibe andre Thierköpfe herausgewachsen sind und dessen oberer menschlicher Theil mit einem Bogen rückwärts nach einem kleineren affenartigen Thiere schiesst. Auch erblickt man darauf sehr missgestaltete Hirsche, einen thurmtragenden Elefanten, zwei Männer neben einem Vogelhause, in welchem sich ein gekrönter Adler befindet (was Hrn. von Quandt auf die glückliche Vermuthung bringt, dass dies eine Anspielung auf Kaiser Heinrich den Vogler sein könne), ferner einen Jäger mit einem Spiess in der Hand, über dessen Schultern ein unkenntlich geformtes Thier ganz in der Weise hängt, wie es beim Lamm tragenden guten Hirten der altchristlichen Kunst gesehn wird; endlich eine wundersame Vogelfigur mit Menschengesicht und Ziegenbart, und einen erhaben gearbeiteten sitzenden Hund, der die gelungenste aller Figuren auf dem gewundenen Bande ist. Vielleicht stammt dieses Horn aus dem 10. Jahrhundert; darauf deuten theils die seltsamen Gestaltungen, theils die wahrscheinliche Anspielung auf Heinrich den Vogler durch den gekrönten Adler im Vogelhause, dessen Thüren und Fenster unter spitzen Giebeln halbrund sind, theils auch die Inschrift mit der Bitte um Frieden, die wohl angemessen war für einen Künstler, welcher, angehörend dem geistlichen Stande, in einer kriegerischen Zeit lebte, wo Deutschland soviel durch die Hunneneinfälle gelitten hatte. Ein andres gleichfalls elfenbeinernes Hüfthorn von gewöhnlicher Grösse hat an beiden Seiten hinlaufende Blätterverzierung, die mit dem derartigen Ornament altdeutscher Bauwerke zusammenstimmt; die Henkel an diesem Horne werden durch einen Drachen und durch seltsamliche Hunde gebildet. Von neuerer Kunsthand ist ein sehr zierlich geschnitztes, mit mehren allegorischen Figuren geschmücktes Hüfthorn; ferner findet man das Jagdhorn des Kurfürsten August I. (leider seines goldnen Beschläges beraubt) und das des Königs Heinrich IV. von Frankreich, welches durch den Rheingrafen Philipp Otto dem Kurfürsten Johann I. geschenkt ward. Unter den Jagdtaschen und Fesseln sind mehre vortrefflich gestickt, wahre Meisterstücke von Frauenhand; namentliche Aus-

zeichnung verdient ein von der verwittweten Kurfürstin Hedwig an Johann Georg I. geschenkter Schwedler (kleinere Jagdtasche). Dann verdienen Bemerkung einige prachtvolle Hirschfänger, die zum Theil fürstliche Geschenke sind. — Die erste lange Gallerie des historischen Museums enthält ritterliche Rüstungen und Waffen. Als Thürstück ist über dem Eingange dieses Saales ein silberner Harnisch mit einem Helm von schöner melirter Arbeit aufgestellt. Bemerklich machen sich sodann an den Pfeilern am Saaleingange die sehr alten Klingen; zuerst betrachtet man eine französische mit den Inschriften *Espoer en Diev* 1243 und *En tot moi fie* 1243. Sie scheint als eine solche Waffe gedient zu haben, welche unsre Vorvordern eine Hauswehr nannten; so erklärt sich, dass die Hand noch durch schön geflochtene Bügel (die sehr sinnig aus gebogenen Zweigen sich bilden) geschützt ist. Am zweiten Pfeiler befindet sich eine Hauswehr mit der Jahrzahl 1379 auf der Klinge; hier hat der Griff blos die Kreuzform. Am dritten Pfeiler eine Klinge vom J. 1468, mit neuem Griff. Am mittlern Pfeiler hängt ein grosses Ritterschwert, das im 16. Jahrh. im Welfisholze ausgegraben und vom Mannsfelder Grafen Johann Georg dem Kurfürsten August I. geschenkt ward. Auf der Klinge steht: *Vor Vinters tet er Hohgemvt, Lagarz deheine uz er rvt;* auf der andern Seite: *Chvnrat vil verder Shenke, Hie bie dv mir gedenke.* Der Vorplatz zu dieser Gallerie ist mit einem aus Degen gebildeten Gehege eingefasst; einige Degen in diesem Geländer haben trefflich verzierte Griffe. Einige eiserne, anscheinend gegossene Griffe, worauf Gefechte, biblische Geschichten etc. *en basrelief* dargestellt sind, verdienen wahre Meisterwerke zu heissen. In der Schaar der Harnische ist der erste, ein voller Ritter, von sehr edler Gestalt; derselbe stammt etwa vom Ende des 15. Jahrhunderts. Daneben ein andrer blos mit Helm und Armzeug, von getriebener Arbeit und vergoldet, der noch dem 16. Jahrh. angehört, aber schon die Zeit ansagt, wo der Harnisch zum blossen Staatskleide ausgeartet war. Bemerkt werden sodann etliche reichornamentirte Staatsharnische, welche durch die punktirte Arbeit das Eisengrau erhielten, worauf sich die erhobenen und vergoldeten Verzierungen vortrefflich ausnehmen. Berühmt durch die meisterhafte Arbeit ist die unter Nr. 316 aufgestellte Rüstung, welche Kurfürst Christian I. um 14,000, nach Andern um 10,000 Thaler zu Augsburg gekauft haben soll. Sie mag ein Meisterwerk des namhaften Helmschmieds Kolmann sein, der damals zu Augsburg thätig war. Auf dem Harnische des Rosses sieht man die Thaten des Herkules in erhobener Arbeit; die Medaillons, worin diese Basreliefs angebracht sind, werden von reichen Ornamenten umgeben. Auf der Reiterrüstung sieht man in kleinen Medaillons den Argonautenzug, Jason mit dem goldnen Vliesse, Theseus, der sich von der Seite der schlummernden Ariadne hinwegschleicht, und die Eroberung Troja's. Weiter ist hervorhebenswerth ein mit Reitern und Masken ornamentirter Helm nebst dazu gehörendem Schilde, worauf ein Sieger dargestellt ist, welchem durch Frauen die Schlüssel einer Stadt und durch knieende Bürger Geschenke überreicht werden, — eine treffliche Satire auf den wohlfeilen Sieg über eine Memmenstadt. Ein eiserner Schild mit geätzter Arbeit, worauf Thiere, Laubwerk und andre Ornamente in künstlicher Verschlingung erscheinen und wo in der Mitte in halber Figur sich Judith mit dem Holofernesbaupte erhebt, stammt aus Florenz und kam 1586 als Geschenk an Kurfürst Christian I. Ein antik geformter Helm ist ausgezeichnet durch den edlen grossartigen Styl der darauf befindlichen erhobenen Nereidenfiguren und erinnert an die Werke des florentinischen Bildhauers *Baccio Bandinelli.* Unter allen Schildern der Sammlung ist am reichsten verziert der des Kurfürsten Christian I. Die Form dieses als Weihnachtsgeschenk 1589 von der Kurfürstin verehrten Schildes ist oben breit und läuft unten spitz zu. Inmitten befindet sich ein Medusenhaupt; um diese Maske herum sind in Medaillons David und Judith, Minerva und Mars vorgestellt. In den Zwischenräumen der Medaillons sieht man zwei Friedensgöttinnen mit Oelzweigen in den Händen, und zwei gefesselte Krieger, welche besagen sollen, dass der Friede den Krieg fessele. Der kleinste Raum ist noch mit Fruchtgehängen, Schleifen und andern Verzierungen ausgefüllt. „Es würde," bemerkt Hr. von Quandt, „diese Arbeit in Eisen dem geschicktesten Goldschmied Ehre machen." Zwei unter den Nrn. 157 u. 158 aufgestellte, aus Rücken- und Brustharnisch bestehende Rüstungen mit an den Sattelseiten hängenden starkeisernen Schilden (Streiftartschen), welche die hier übrigens noch besonders geharnischten Schenkel schützten, und mit Stiefeln von Kupferblech zur Verwahrung der Unterschenkel, machen als centnerschwere Turnier-Armaturen einer ernsten Ritterzeit einen imponirenden Beschluss. — Die zweite Gallerie enthält Kriegsrüstungen und Waffen der soldatischen Zeit. Man erblickt hier eine Reihe von Fürsten in den Rüstungen, die sie wirklich in Feldzügen oder doch als Feldherren ihrer Heere trugen. „Diese Rüstungen, sagt Quandt, sind gewissermasen als Porträtstatuen zu betrachten,

welche das Charakteristische der Gestalten, wenn auch nicht die Gesichtszüge und feinern physiognomischen Merkmale zeigen." In der ersten Rüstung erblickt man das eiserne Bild Georgs des Bärtigen, diesem genüber an der Säule das Schwert des Bauernkönigs Thomas Münzer. Die zweite Rüstung ist die Heinrichs des Frommen; ihr ist die Eisenkette umgehangen, die der Herzog zu seinen Kleinodien zählte, weil ihn, als er Vicestatthalter von Friesland war, die wegen grossen Abgabendrucks empörten Friesen daran hatten erhängen wollen. Die dritte Rüstung soll vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen getragen worden sein, als er nach der Schlacht bei Mühlberg gefangen ward. Drei andre Rüstungen gehörten dem Kurfürsten Moritz. Die siebente und achte wurden zu verschiedenen Zeiten vom Kurfürsten August I. getragen. Die neunte trug der Kurfürst Christian I. (gest. 1591) und die zehnte der Kurfürst Christian II. (gest. 1611). Am nächsten Pfeiler sieht man das Bildniss des Kanzlers C r e l l und das Richtschwert, durch welches sein Haupt am 9. October 1601 vor den Augen der Kurfürstin Sophia fiel. (Crell war ein Schlachtopfer der Stockiutheraner, dem diese es nicht vergeben konnten, dass er Christian I. zu mehren Abänderungen in kirchlichen Gebräuchen, namentlich zur Abschaffung des lächerlichen Exorcismus bei der Taufe, getrieben hatte.) Die elfte Rüstung gehörte Johann Georg I. (gest. 1656), dessen Zaudern und Schwanken im 30jährigen Kriege Sachsen unsäglich geschadet hat. Am nächsten Pfeiler sieht man Pappenheims Kommandostab. Unter den folgenden Rüstungen befindet sich die des in der Reformationsgeschichte genannten Fürsten W o l f g a n g v o n A n h a l t. Zuletzt in dieser Reihe wird die Rüstung des Schwedenkönigs G u s t a v A d o l f, die derselbe auf Paraden trug, und der vom Polenkönig J o h a n n III. (Sobiesky) getragene Schuppenpanzer und Helm gesehn. Der sobieskysche Panzer besteht aus vielen dachziegelförmigen Schildchen, auf deren jedem ein Kreuzchen angebracht ist. Sein Bildniss, von F. d e l a C r o i x gemalt, ist neben seinem Harnisch über der Thür aufgestellt. Am mittleren Pfeiler erblickt man d i e b e i W i e n v o n d e n S a c h s e n e r o b e r t e n t ü r k i s c h e n F a h n e n u n d R o s s s c h w e i f e. (Kurfürst J o h a n n G e o r g d e r D r i t t e, derselbe, welcher Würtemberg und die Rheingegenden mehrmals von den Franzosen säuberte, machte vor Wien am 2. Sept. 1683, nachdem bereits am 1. Sept. seine Infanterie unter Feldmarschall Goltz und Artillerieoberst Kuffer des Kahlenbergs sich bemeistert hatte, den ersten, zugleich e n t s c h e i d e n d e n Sturm auf das Türkenlager, und pflanzte darin, der Erste von allen Verbündeten, die sächsische Fahne zum Zeichen des Sieges auf.) Hinten an demselben Pfeiler hängt eine b u l g a r i s c h e F a h n e, die ebenfalls im Türkenlager erbeutet ward und durch die darauf befindliche Malerei ächt byzantinischen Styles unsre Aufmerksamkeit erregt. An den nächsten Wänden sensen- und beilartige Waffen, wie sie zu Peters des Grossen Zeit von den Strelitzen geführt wurden. Am Schlusse der Gallerie hängt unten am mittlern Pfeiler der 55 Pfund schwere Kürass, den August der Starke in mehren Feldzügen trug. — Der dritte Saal enthält die Sammlung der Schiessgewehre, darunter manches kunstreich verzierte Stück. Der Gewehrliebhaber findet hier die vortrefflichsten damascirten und mit edlen Metallen eingelegten Läufte und die kunstvollsten Schaftungen, in welche Arabesken und Jagd- und Schlachtscenen eingelegt sind, die selbst das betrachtende Auge des Zeichners und Bildners fesseln werden. — Der vierte Saal weist Prachtgeräthe auf, darunter herrliche S ä t t e l, an denen alles das, was daran metallen ist, eine Fülle von Ornamenten und Basreliefs enthält, zu welchen letztern wohl die geschicktesten Schlachtenmaler die Zeichnungen geliefert haben mögen. Auch die Z ä u m e sind wahre Kunstwerke hinsichtlich ihrer Verzierung. Nicht minder bewundernswerth sind ein Sporn und ein Steigbügel, welche aus gegossenem Eisen bestehen, aber nur wie aus Faden geflochten zu sein scheinen, daher sie Filigranarbeiten in Eisen heissen können. Ein andrer Steigbügel zeichnet sich durch seinen Schmuck mit trefflichen Reiterfiguren aus. — Der fünfte Saal bietet die orientalische Waffensammlung dar, welche unter dem Namen der „Türkenkammer" durch August I. angelegt ward. Wieder höchst interessante Stücke, aber viel willkürlich Zusammengesetztes darunter. Ein griechischer Säbel zeigt rechts die Marie mit dem Kinde, links den heil. Georg mit dem Drachen. Aecht türkische Teppiche, welche die Wände bekleiden, verwandeln diesen Saal in ein morgenländisches Zelt. Hierauf folgt die Kleiderkammer, welche fürstliche Braut- und Staatskleider bewahrt. — In der letzten Gallerie sind wieder allerlei Prachtgeräthe; hier wird auch der polnische Krönungsornat Augusts des Starken aufbewahrt, sowie der Staatskürass, welchen August III. bei der Krönung in Krakau trug, und die zwei Ceremonienschwerter, eins mit dem kursächsischen, das andre mit dem litthauischen Wappen, welche demselben bei seiner Krönung vorausgetragen wurden. Am Ende des Saales steht das vom Steinschleifer R o t e r m u n d zum Regierungsjubiläum Friedrich Augusts, Königs von Sachsen, beschaffte Denkmal,

das aus sächsischen Steinarten besteht, womit z. B. Früchte täuschend nachgeahmt sind. Erwähnung verdient auch ein Eichenkranz, dessen Blätter aus Jaspis bestehen. — Endlich befinden sich noch im historischen Museum viele theils geschichtlich höchst merkwürdige, theils künstlerisch ausgezeichnete Waffenstücke, die der chronologischen Ordnung entgingen; sie stammen aus sehr verschiedenen Zeiten und wurden in besondern Glaskasten untergebracht; darunter z. B. das Kurschwert des Kurfürsten Moritz (sehr beachtenswerth wegen der reichgeschmückten Scheide), ein Degen und ein Dolch, deren Griffe mit antiken Cameen besetzt sind (einige derselben sind sehr klein, dafür aber auch sehr schön), ein Degen mit reichgeschmücktem Knopf und Gefäss, wo auf den nur schmalen Biegeln, die zum Schutze der Hand dienen, Hasen-, Schweins- und Hirschjagden dargestellt sind; eine mit durchbrochenen Verzierungen bedeckte Degenscheide; ein Dolch und Scheide mit schönen Masken und ganz erhobenen Figuren vom Augsburger Meister Christoph Weidlitz; eine Dolchscheide, auf deren ganzer Länge ein Römergefecht sich darstellt, mit durchbrochenem Grunde, wodurch die Figuren völlig rund erscheinen, obschon sie nur flach gehalten sind; der sogen. Dolch Rudolfs von Schwaben mit hölzernem Griffe, auf dem sich einer frühen Zeit angehörende Bildwerke befinden, vorstellend eine Frau, die auf einem Manne reitet, und einen wilden Mann, der von einem Mädchen an einer Kette geführt wird; eine Degenscheide mit silbernem Beschläge, worauf der Sündenfall nach dem Kupferstiche Hans Sebald Beham's vorgestellt ist; eine andre mit silbernem und vergoldetem Beschläge, welches aus drei kleinen Reliefs besteht, deren drittes, ein Kampf von sechs nackten Männern, in lebendiger Darstellung und tüchtiger Zeichnung die andern weit übertrifft und ein kleines Meisterwerk des deutschen, von italischen Mustern gelernt habenden Künstlers heissen darf. — Neuerdings ist dem historischen Museum, welches schon einen bedeutenden Theil seiner mittelalterlichen Schätze früheren Schenkungen verdankt, vom Stadtrath in Meissen eine werthvolle Waffensammlung aus der Zeit des Hussitenkrieges geschenkt worden.

Doch verlassen wir jetzt den mit so schätzbaren Sammlungen angefüllten Zwinger, um auf das berühmteste aller Dresdner Museen, die an Werken edelster Kunst so überaus reiche Gemäldegallerie, überzugehen. Diese unschätzbare Sammlung befindet sich zur Stunde, wo wir dies schreiben, noch in dem ungünstigen, den Schätzen bereits schädlich gewordenen Lokale des Stallgebäudes. Ein an die zweite Kammer des Landtags 18$\frac{4}{4}\frac{5}{6}$ gelangtes kön. Dekret wies (wie es schon auf einem frühern Landtage geschehen, wo aber die Sorge für ein neues Hoftheater die weit wichtigere Gallerieangelegenheit in den Hintergrund schob) auf die nunmehr unabweisbare Nothwendigkeit eines neuen Galleriegebäudes hin und beantragte für die Erbauung eines solchen die Summe von 350,000 Thalern, wovon 200,000 Thaler aus sofort verfügbaren Ueberschüssen der Staatskasse entnommen werden sollten. Der über diesen Regierungsantrag der Kammer vorgelegte Deputationsbericht entschied sich denn auch zu Gunsten des Baues des neuen Museums, unter der doppelten Bedingung, dass die Kosten jene besagte Summe nicht übersteigen dürften und die Gebrechen der bisherigen Gallerielokalität im Neubau sorgfältig vermieden würden. Der Bau überhaupt ist nun durch beide Kammern genehmigt und wird an einem würdigen Platze, da wo jetzt die leere Wand des Zwingers steht, errichtet werden. — Die Gallerie, deren Kaufwerth auf acht Millionen Thaler geschätzt wird, enthält über 1500 Bilder der verschiedensten Schulen; ihre Hauptpartien bilden jedoch die Werke italischer und niederländischer Meister. Die italischen Schulen der glänzendsten Zeiten sind überaus reich und durch die kostbarsten Stücke vertreten; glänzend ist auch die in ihren naturalistischen Richtungen so eigenthümliche Bedeutung habende niederländische Kunst durch die mannichfaltigsten Pinselschöpfungen repräsentirt; dagegen sind andre wichtige Schulen mit auffallender Vernachlässigung besetzt, namentlich sucht man die altdeutschen Meister in dieser berühmtesten Gallerie Deutschlands, und findet so wenige, dass man, wenn man die Geschichte nicht kennte, denken müsste, die Gallerie sei eine von fremden, unserm Vaterlande sehr fernstehenden Fürsten gegründete und nur hieher versetzte Sammlung. — Im Allgemeinen ist wohl zu behaupten, dass man in wenigen andern ebenbürtigen Gallerien im ganzen Europa die Grössen der Kunst so in ihrer Grösse sieht wie hier. Der ausserordentliche Werth der Sammlung besteht nicht in der Vollständigkeit der Namen und Schulen, sondern in der Bedeutsamkeit der einzelnen Werke, in dem glücklichen Verhältniss derselben zu ihren Meistern, die in jenen ihren Triumf zu feiern scheinen. Wenden wir uns zuerst, wie billig, zu den Gemälden der deutschen Meister, die hier gegen die Ausländer in betrübsamer Minorität geblieben sind. Da betrachten wir vor allen drei ausgezeichnete Bilder vom jüngern Hans Holbein. Wir sehen

hier eins der herrlichsten Werke altdeutscher Kunst: den Basler Bürgermeister Jakob Meyer mit den Seinen vor der Jungfrau Maria. Die das Christkind auf ihrem Arme tragende Himmelskönigin steht in einer Nische, welche sich oben in Muschelform abwölbt, die in dunkelgoldener Farbe von selbst zur Glorie wird und davor das deutsche, jungfräuliche Antlitz Mariens klar sich abheben lässt. Zur Rechten kniet vor der heil. Jungfrau der Bürgermeister mit zwei Söhnen, zur Linken dessen Gemahlin mit zwei Töchtern. Man glaubt, dass der Knabe auf den Armen der Jungfrau das Bildniss eines Kindes aus dieser Familie sei, welches verstorben war. Ja man geht noch einen Schritt weiter und glaubt in Maria selbst das Porträt einer verstorbenen Tochter des Bürgermeisters zu sehen; wenigstens hat sie die sprechendste, wenn auch verklärte Aehnlichkeit mit dem ältern Sohne des Bürgermeisters, welcher neben ihm kniet. Sie stellt sich uns auf demselben Boden und auf demselben Teppiche dar, auf welchem die Familie vor ihr kniet und um ihre Fürbitte fleht. Es scheint für jeden nachbildenden Künstler eine Unmöglichkeit zu sein, den holdseligen Ausdruck dieses Mariengesichtes wiederzugewinnen; ein unwiderstehlicher Zauber ist darauf hingehaucht. Die Krone, die diese Maria trägt, ist im Kreise aus goldenen aneinander gestellten gleichen Blumenblättern zusammengesetzt und mit Perlen verziert; auf jedem Blättchen sieht man die Figur eines Heiligen angedeutet. Ein Karfunkel steht wie ein Blutstropfen auf dem vordersten Blättchen über der todesklaren Stirn. Ihre goldenen Haare fluten unter der Krone zu beiden Seiten einfach herunter; ihre niedergeschlagenen Augen bedecken sich mildverschleiernd mit den weichen Wimpern. Sie trägt ein dunkelgrünes Gewand, welches, zurückgeschlagen um die Armgelenke, das um die Vorderarme eng anliegende Untergewand und die feinen Manschetten, welche die schönen Hände umgeben, vorscheinen lässt. Um die Hüfte hat sie eine nachlässig geschlungene, rothe, schmale Schärpe, welche mit den Enden herabhängt. Das Kind, von ihren Händen getragen, hat sein Köpfchen auf sein rechtes Händchen und dieses auf die linke Schulter der Himmelsjungfrau gelegt. Es blickt und streckt sein linkes Händchen aus nach den Knieenden herunter. Es bedarf nicht der Aufforderung des frischen Knaben unten, ein Gebet an die Maria abzubeten; diese in der deutschen Kunst verklärte Jungfrau steht ewig vor unsrer Seele. (Hoch ist das Gemälde 5 Fuss 7½ Linien, breit 3 Fuss 11 Linien.) Diese meisterliche Composition, in welcher sich die stille Gemüthstiefe, das sichere Bewusstsein der Gemeinschaft mit dem Heiligen, mit dem in die unmittelbare Erscheinung getretenen Göttlichen, so wunderbar ausspricht, ward etwa in der Zeit um 1530 ausgeführt. Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes, dem Dresdner in Grösse und Anordnung durchaus entsprechend, befindet sich zu Berlin im Besitze der Frau Prinzessin Marianne, der Gemahlin des Prinzen Wilhelm. Aloys Hirt, der in seinen 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag“ (Anm. zu S. 16) auf das Berliner Bild aufmerksam machte und demselben gleichfalls Holbeinische Originalität zusprach, liess unentschieden, welches von beiden Exemplaren das ursprüngliche und welches die Replik sei. Trotzdem, dass zweihundertjährige Autoritäten für das Dresdner Bild sprechen, hat neuerdings Prof. Dr. Franz Kugler in Berlin nach genauem Studium beider Bilder die Vermuthung zu begründen gesucht, dass das Berliner Exemplar das ältere ursprüngliche, das Dresdner aber eine von dem vielbeschäftigten Meister mit anderweitiger Beihilfe beschaffte Wiederholung sein dürfte. (Vrgl. Kuglers Aufsatz in Nr. 8 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1845.) Die andern Stücke, welche die Gallerie von Holbein aufweist, sind Porträts, darunter sich zwei seiner ausgezeichnetsten Leistungen befinden. Das eine, das Bildniss einer Frau (auf Holz 2 Fuss 9¾ Zoll hoch, 2 Fuss 2 Zoll breit), zeigt ein blühendes Matronengesicht in sauberem, weissem Häubchen, in schwarzem Obergewande, welches die rothen Aermel des Untergewandes freilässt, mit einer goldenen Kette um den Leib, woran der Rosenkranz hängt, mit welchem nachlässig ihre mit feinen Manschetten umkräuselten Hände spielen. Das andre ist das Bildniss des englischen Juweliers Mr. Morett, wie sich aus der Uebereinstimmung mit dem im J. 1614 von Wenzel Hollar nach Holbein (wahrscheinlich nach dessen für das Gemälde entworfner Zeichnung) gestochenen Bildnisse unwiderleglich ergibt. Das Gemälde ist auf Holz, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 8 Z. breit, und zeigt einen stattlich gekleideten Mann mit der besonnensten gleichmüthigsten Miene, wie sie nur der Aristokratie des klingenden Verdienstes und des angeborenen Beutels eigen ist. Am Barett trägt er eine goldene Medaille mit der Figur eines Heiligen und der Umschrift: *Doce me facere voluntatem tuam.* Er gehört unter jene Weltleute, welche gar nicht auffallen mögen, aber es nicht vermeiden können, dass sie auffallen. Das Bild ist in allen Theilen, selbst in den tiefen Schatten, äusserst durchsichtig und klar, und es verdient die milde harmonische Wirkung die grösste Bewunderung.

Unbegreiflicherweise führt es der Galleriekatalog (selbst der im Jahre des Lichts 1844 erschienene) immer noch unter den Italiänern auf, und zwar unter Lionardo da Vinci,

(*Madonna vom jüngern Holbein.*)

von welchem Freskomaler bekanntlich nur zwei Staffeleibilder: das Medusenhaupt und die Untertuschung zu einer Anbetung (in der Gallerie der Uffizien zu Florenz) vorhan-

den sind, an deren Aechtheit nicht gezweifelt werden kann. (Vgl. J. G. von Quandt: „über die bei der kön. Gemäldegallerie zu Dresden eingeführte Namenangabe“ in

Nr. 9 des Stuttgarter Kunstblatts 1846.) Die übrigen auf Holbein lautenden Stücke sind: Kopf eines schwarz gekleideten Mannes von unfreundlichem Ausdruck (auf

Holz 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit); Bildnisse zweier Männer, Vater und Sohn, welche hinter einem Tische stehen; der Aeltere hat soeben, sich selbst bezeichnend, *Thomas Godsalve de Novico Eztatis sue anno quadragesimo septo* auf ein Blättchen geschrieben; ein Zeddel an der Wand ist mit der Jahrzahl MDXXVIII bezeichnet (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 9 Z. breit); Brustbild eines jungen Mannes mit starken braunen Haaren und schwarzem Hute; er trägt das goldne Vliess am Halse und gleicht dem Kaiser Max I. (auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit); Bildniss eines Mannes in dunkler Kleidung, der mit einer Mütze bedeckt ist und in der Hand ein Papier mit der Jahrzahl 1527 hält (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 Fuss breit); Brustbild eines Mannes mit breitem grauen Barte nnd mit einem besonders geformten goldenen Kreuze auf der Brust (auf Holz 1 F. 3/4 Z. hoch, 11 Zoll breit); ein Mann mit schwarzem Mützchen, dessen Rechte leicht auf ein Buch gestützt erscheint (auf Holz 1 F. 6½ Z. hoch, 1. F. 1 Z. breit); Bildniss eines Frauenzimmers mit weissem Häubchen, schwarzem Kleide und rothen Aermeln (auf Holz 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit); endlich das Bildniss einer jungen Weiblichkeit mit goldener Halskette (auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit). In Holbeinischer Art findet sich ein „Erasmus von Roterdam" (auf Holz 8½ Zoll hoch, 6½ Zoll breit). Von Albrecht Dürer sieht man eine grau in Grau gemalte Kreuztragung (auf Holz 1 F. hoch, 1 F. 4 Z. breit) aus dem J. 1527; ein männliches Brustbild, mit pelzgefüttertem Kleid, angeblich das auf seiner niederländischen Reise gemalte Porträt des Lukas von Leyden, aus dem J. 1521 (auf Holz 1 F. 7¼ Z. hoch, 1 F. 1¾ Z. breit); drittens einen mit Wasserfarben auf Pergament gemalten Hasen vom J. 1502. Ein Gemälde nach Dürer zeigt die sterbende Maria, um deren Bett ein Bischof, mehre Apostel und der heilige Johannes stehen, welcher letztere ihr eine brennende Kerze reicht (auf Kupfer 1 F. ½ Z. hoch, 9½ Zoll breit). Von Georg Pencz, dem Schüler Dürers und Raffaels, ist das Flügelbild einer Altartafel vorhanden, welche die Beschenkung des neugebornen Heilandes durch die Magier darstellt; ferner zwei andre Stücke von derselben Tafel, davon das eine uns noch einen knieenden Magier in gelbem Gewande und rothem Mantel zeigt, während das andre einen Dudelsackpfeifer mit grüner Mütze vorführt. Von Christoph Amberger schaut man ein junges Mädchen mit einem Hündchen unter dem Arme und einem jüngern Mädchen an der Hand; auch schreibt man ihm hier das „Bildniss eines Mannes im schwarzen pelzverbrämten Gewande" zu, der in den Händen seine Handschuhe hält. Von Lukas Kranach dem Aeltern: Judith und Lucretia; Adam und Eva; Erweckung des Lazarus; Kreuzigung Christi; Martin Luther und Philipp Melanchthon (beide Bilder auf Holz 8½ Zoll hoch, 6½ Z. breit); Christine Eilenau (in gleicher Grösse); Christus die Kindlein herzend und segnend; Salomo, der ein weibliches Götzenbild anbetet; Herodias bringt, gefolgt von einem Diener mit einer Schüssel voll Trauben und Früchte, ihrem Vater das Haupt des Johannes; die Ehebrecherin vor Christus; das Jesuskind wird dem Simeon gebracht, der es ehrfürchtig anbetet und zu dessen Seite sich ein Levit mit dem Rauchfass befindet; Simson zwischen fruchtbeladnen Bäumen sorglos im Schoosse der Delila ruhend, die ihm die blonden Locken abschneidet (ein ähnliches Bild des Meisters findet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg); Bathseba in Begleitung etlicher Frauen ihre Füsse badend, wird durch David aus der Ferne belauscht; Herkules im Kampfe mit Antäus; der nach dem Kampfe eingeschlafene und nun von den Pygmäen angegriffene Herkules; der erwachte Herkules, welcher mit seiner Keule gewaltig unter seine kleinen Feinde schlägt; Bildniss eines Freundes des Künstlers; auf Pappe gemaltes Bildniss des Markgrafen Georg zu Brandenburg; Porträt des Kurfürsten Moritz; Adam, ganze Figur in Lebensgrösse (auf Holz 5 F. 11 Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.); Eva mit dem Apfel in der Hand (in gleicher Grösse); Martyrium der heil. Katharina; der bethlehemitische Kindermord. Von Lukas Kranach dem Jüngern: der Kurfürst Moritz von Sachsen und dessen Gemahlin Agnes (Tochter des Landgrafen Philipp von Hessen). Aus der altdeutschen Schule bleibt noch zu erwähnen das Bild des Herzogs Albrecht des Beherzten von Sachsen, das einen unbekannten Meister zum Autor hat und etwa in der Zeit um 1490 gemalt ist; ferner ein betender Greis mit einem Todtenkopf in der Hand und Christus mit der Dornenkrone auf einem Steine sitzend, beide nach Albrecht Dürer. Mehr besitzt die Gallerie von spätern deutschen Malern der zerfahrenen Kunstzeit. Von Josephus Heinz (von Karl van Mander im Leben Johanns van Aachen „Joseph Switzer" genannt, der in Italien bei Paul Veronese lernte, aber Correggianer ward, findet man den Proserpinenraub (auf Kupfer 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. breit) und den an die Säule gebundenen Christus. Von Adam Elzheimer (geb. 1574 zu Frankfurt, gest. 1620) zwei Stücke: eine kleine Landschaft mit verfallnen Gebäuden,

im Vorgrunde die heil. Familie auf ihrer Flucht (auf Kupfer 7 Zoll hoch, 9½ Zoll breit); Landschaftsbildchen mit Joseph, der von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird (auf Kupfer 9 Zoll hoch, 1 Fuss breit). Auch schreibt man ihm das unter Nr. 469 aufgehängte Bildchen zu, welches die Bewirthung Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis darstellt; es ist ebenfalls auf Kupfer gemalt und 7½ Z. hoch, 9 Z. breit. Dem Joachim Sandrart (geb. 1606, gest. 1688) legt man eine Venus bei, welche den schlummernden Adonis mit Blumen schmückt. Von Augustin Braun, dem Maler des Jabachschen Grabgemäldes zu Köln, fünf evangelische Bilder kleinen Formats. Christoph Paudiitz (Christopher Paudiss, geb. 1618 in Niedersachsen, gest. 1666 zu Freising in Baiern) wird vertreten durch das Brustbild eines Mannes mit hoher Mütze, in langen herabhängenden Haaren und mit Stutzbart (vielleicht Selbstporträt), sowie durch ein ausgezeichnetes Situationsbild, das Jul. Mosen auf Margaretha von Parma getauft hat. Man sieht, nach Mosens Erklärung, diese Fürstin im Begriff ihre Abdankung zu diktiren; sie sitzt an einem rothbehangenen Tische auf gleichfarbigem Polsterstuhle; der dahinter stehende Macchiavelli hat im Schreiben inne gehalten und macht ihr noch einmal Vorstellungen, aber ihre Handbewegung spricht: die Sache ist rund und abgemacht! (Auf Leinw. 3 F. 7½ Z. hoch, 5 F. 4 Z. breit.) Noch zwei Stücke finden sich von Pauditz vor: das Brustbild eines alten Weissbartes in einer Pelzmütze und das eines Mannes mit grauem runden Hute. Nikolaus Knupfer, der Schlachten- und Bildnissmaler (geb. 1603 zu Leipzig), hat sich selbst dargestellt, in einem Gartenzimmer sitzend an einem Tische, auf welchen seine Frau ihr Kind gestellt hat, und singend mit ihr aus einem Notenbuche. (Auf Holz 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 11½ Z. breit.) Von Johann Heinrich Schönfeld (geb. 1609 zu Biberach, gest. 1675 zu Augsburg) findet sich ein drachenerlegender Kadmus; ein den Hannibal vor den Karthagern schwören lassender Hamilkar; ein Gigantenkampf; ein mit Gemälden verzierter Saal des 17. Jahrh. in Oberitalien, mit mehren sich darin musikalisch unterhaltenden Männern; daneben ein ähnliches Bild, wo der Künstler seine eigne Arbeit, den Gigantenkampf, als Hauptgemälde im dargestellten Saale angebracht hat und wo eine Dame auf den Flügel spielt, welche von mehren Musikern accompagnirt wird; endlich ein Hirtenfest, wo vor einem mit Statuen umgebenen Springbrunnen ein Mädchen tanzt. Von Johann Lingelbach (geb. zu Frankfurt am Main 1625, gest. zu Amsterdam 1687) trifft man ein Hafenbild; man sieht darauf eine hohe gewölbte Mauer mit einem Leuchtthurme, im Mittelgrunde einen Dreimaster, davor eine Galeere, im Vorgrunde mehre Menschen und ein paar gefesselte Sklaven. Johann Heinrich Roos (geb. 1631 zu Otterdorf in der Pfalz, gest. 1685 zu Frankfurt am Main) liefert einen röthlich weissen Ochsen, einige Ziegen und Schafe im Vorgrunde einer Landschaft, wo unter den weidenden Thieren ein altes Weib sitzt; ferner eine Gebirgslandschaft mit den verfallnen Mauern eines antiken Gebäudes, wo im Vorgrunde etliche Stücke Rindvieh, Schafe und Ziegen nebst dem schlafenden Hüter sich befinden; drittens etliche Rinder nebst Ziegen in einer Landschaft mit verfallnen Gebäuden, wo die an ein Mauerstück gelehnte Hirtin eingeschlummert ist. Von Karl Loth (Carlotto, geb. 1632 zu München, gest. 1698 in Venedig) wird aufgewiesen ein Loth mit seinen Töchtern und ein mit gefaltenen Händen sitzender Hiob; ferner der Heiland niedergesenkten Hauptes mit Dornenkrone und Purpurmantel neben Pilatus, und ein zweiter Hiob, welcher gen Himmel blickt und von etlichen Freunden zu trösten gesucht wird. Von Kaspar Netscher (geb. 1639 zu Heidelberg, gest. 1684 im Haag) ist ein Selbstporträt vorhanden; es zeigt den Künstler nachdenklich dasitzend und den Kopf mit der Linken stützend, während die Rechte die Schreibfeder hält, mit der vielleicht ein Liebesbrief zu Stande kommen soll. Sein Gesicht ist fein, gebildet und vornehm wie seine Malart. Das Haupthaar wallt reich herab; sein schwarzsammetner kurzärmeliger Burnus lässt das reich vorbauschende Hemd um die Armgelenke sehen. Ein zweites Stück Netschers schildert die Morgentoilette einer jungen Dame. Uns zugekehrt sitzt das Fräulein in ihrem Zimmer; sie trägt über das gelbseidene Kleid den reichen rothseidenen Morgenüberwurf, und da sie später ausgehen wird, so liegt ihr prächtiger blauer mit Atlas gefütterter Mantel bereits auf dem Armstuhle, ihr zur Seite; ihr Kammermädchen ist beschäftigt ihr die Haarschleife zu stecken, sonst ist sie mit ihrer Toilette fertig bis zum Frühstück, welches ein Page herbeibringt; unterdess dient ihr das prächtige Wachtelhündchen auf dem Schoosse zur Unterhaltung. Dann sieht man von Netscher das Bildniss der Frau von Montespan, die an einem mit einem Teppich bedeckten Tische sitzt, auf welchem ein Globus steht, und auf einem andern Bilde dieselbe als Harfenspielerin, wo sich zu ihren Füssen der Herzog von Maine als kleiner Knabe befindet. Ferner eine sitzende und nähende Frau mit dem Nähkissen auf dem Schoosse; eine sitzende spinnende Bäurin; eine singende Dame, welche in einem

Bogenfenster mit herabhängendem Teppich steht und von dem Herrn unten mit der Guitarre begleitet wird. Sodann blicken wir in ein Prunkzimmer, wo eine in weissen Atlas gekleidete Dame mit ihrem blonden Lockenköpfchen vor dem Klaviere steht; hinter ihr sieht man in reichem blauseidenen Gewande, den Arm auf die Stuhllehne gelegt, ihre noch hübsche Mutter; der Anbeter der klavierenden Schönen, ein reich gekleideter Herr, sitzt vor ihr an der Ecke des Instruments und singt ihr aus dem Notenbuche herzschmelzend vor, sein Mund spitzt sich zu Flötentönen zusammen und man merkt es der Nase an, dass sie Hoboenklänge hervorbringen hilft; dabei hat er sich unwiderstehlich herausgeputzt, — wie elegant einnehmend sitzt er da! wie zierlich sind die Füsse über das Kreuz und wie kokett der Hut auf den Schooss gelegt, so dass die Federn schmachtend nach vorn herabfliessen! Er siegt auch schon, denn die vornehme Blondine blickt liebesprechend sich nach ihm um. Vor allen genannten Stücken aber wird als ganz besonders meisterhaft gepriesen die Darstellung der jungen kranken Frau mit dem Doctor; die Kranke sitzt in einem Lehnsessel und blickt mit der halb zagen halb hoffenden Miene ängstlicher Erwartung nach dem neben ihr stehenden Arzte hinauf. (Auf Leinw. 11½ Z. hoch, 9½ Z. breit.) Abraham Mignon (Minjon), geb. 1640 zu Frankfurt am Main, gest. 1679 zu Wetzlar, zeigt seine Kunst in herrlichen Frucht- und Blumenstücken. Auf dem einen Bilde sieht man Früchte und Blumen mit blauen Bändern zusammengeknüpft in Form eines Kranzes an einem Metallringe hängen. Dann sieht man auf einem Tische einen Strauss von mehrerlei Blumen und daneben liegende Trauben nebst einem Zweige mit Aprikosen; ferner einen Blumenstrauss in gläsernem Gefäss auf einem Steintische; einen todten Hasen, der mit den Hinterläuften über einem Tische hängt, mit ihm zugleich ein Hahn, während auf einem Teller einige Pfirsige und Trauben liegen; eine Guirlande von Blumen und Früchten, mit blauen Bändern gebunden; dann in einem Korbe mit Früchten ein Vogelnest, zu dem sich ein auf dem Henkel des Korbes sitzender Stieglitz herabneigt; endlich auf einem Tische in schöner Gruppirung blaue Weintrauben und ein Pfirsig, daneben eine geöffnete Nuss. Von dem berühmten Thier- und Jagdenmaler Karl Ruthart, der in der Zeit von 1660—80 blühte, besitzt die Gallerie folgende Stücke. Mehre Bären, von starken Hunden gepackt; fliehende Hirsche, von Hunden angefallen; mehrerlei Hirsche am Abhange einer felsigen Gegend, wo unten im Vorgrunde etliche Kraniche aufsteigen. Samuel Botschild (geb. 1641 zu Saugerhausen in Thüringen, gest. 1707 zu Dresden) zeigt sich in einem Porträt des Obersten Kaspar von Kiengel. Johann Glauber (ein Hochdeutscher, geboren aber zu Utrecht 1646, gebildet in Holland und Italien, thätig in Paris, Lyon, Rom, Venedig, Hamburg und Amsterdam, an welchem letztern Orte er 1726 starb) bietet eine idyllische Landschaft dar, wo im Vorgrunde bei einem Sarkophage sich einige von Lairesse hineingemalte Figuren mit Blumenkörbchen befinden. Von seinem jüngern Bruder Johann Gottlieb, genannt Myrtill, finden wir nichts vor. — Peter Strudel (geb. 1648 in Tyrol, gest. 1714 als erster Director der Wiener Malerakademie) repräsentirt sich durch zwei in Verbindung mit dem Fruchtmaler Franz Werner Tamm gelieferte Genrestücke, sowie durch zwei ganz selbständig gearbeitete Situationsbilder (Susanna im Begriff ins Bad zu steigen sträubt sich wider die Dreistigkeit der beiden Alten; Jupiter, zum Satyr verwandelt, findet unter Leitung des Amor die schlafende Antiope). Heinrich Christoph Fehling, Schüler und Verwandter des Samuel Botschild, geb. 1653 zu Sangerhausen, gest. 1725 zu Dresden, bringt das Bildniss des Kurfürsten Johann Georg IV. Von Philipp Peter Roos, gen. *Rosa di Tivoli*, geb. 1655 zu Frankfurt am Main, gest. 1705 zu Rom, trifft man einen von allerlei Thieren umgebenen, knieend Jehova's Befehle empfangenden Noah und zwei Gebirgslandschaften. In der einen hie und da mit verfallnen Gebäuden gezierten Landschaft bei Morgenbeleuchtung liegt eine Viehheerde, im Vorgrund eine Hirtenfamilie; in der andern, einer Abendlandschaft, sitzt die Hirtenfamilie bei ihrer zahlreichen Heerde. Beide Gemälde sind auf Leinw. 10 F. hoch, 15 F. breit. Von der Hand des geistvollen Thier- und Fruchtmalers Franz Werner Tamm (genannt der Dapper, geb. 1658 in Hamburg, gest. 1724 zu Wien) findet sich ein Taubenpaar, sowie eine Henne mit einigen Küchlein. Joh. Melchior Roos (geb. zu Frankfurt 1659, wie Philipp Peter ein Sohn und Schüler des grossen Joh. Heinr. Roos) wird durch ein auf Kupfer gemaltes, 2 F. 8 Z. Höhe bei 2 F. 3 Z. Breite habendes Bild vertreten, welches verschiedne Hirsche unter einem Eichbaume im Walde vorführt. Von dem Landschafter und Architekturmaler B. Halder, welcher gegen Ende des 17. Jahrh. zu Hamburg blühte, trifft man ein 4½ Z. hohes, 5½ Z. breites Bildchen auf Kupfer, wo ein noch ziemlich erhaltenes Denkmal nebst mehren Ruinen der Vorzeit dargestellt ist. Georg Philipp Rugendas (geb. 1666 zu Augsburg und allda gest. 1743), dessen würdiger Urenkel der jetztlebende brasiliani-

sche Landschafter Moritz Rugendas ist, bietet uns ein kleines Bild auf Leinwand, das mehre Reiter auf einem mit Leichen bedeckten Schlachtfelde zeigt. Christian Ludwig Agricola (geb. 1667 in Regensburg, gest. daselbst 1719) wird durch zwei Stücke repräsentirt; das eine weist im Vorgrunde einer Landschaft einen grossen Felsenblock auf, an welchem reisende Islambekenner ihre Andacht verrichten; das andre zeigt mehre zur Seite eines Eichstammes beschäftigte Menschen, die einen Mühlstein auf eine Schleife laden. Von Georg Bemmel (geb. zu Nürnberg 1669, gest. 1723) sind zwei „Abend" und „Morgen" benannte Landschaftsschilderungen vorhanden. Von Anton Faistenberger (geb. 1678 zu Innsbruck, gest. 1721 zu Wien), der den Kaspar Dughet zu seinem Vorbilde nahm und sich die Figuren von Johann Graf und Alexander Bredael in seine Landschaften einmalen liess, findet man ein 4 F. 4 Z. hohes, 7 F. 8 Z. breites Stück, auf welchem weite Fernen, hohe Gebirge, mit schönen Gebäuden besetzte Anhöhen, Baumgruppen und Wasserfälle abwechselnd eine reiche Landschaft bilden, die durch Figuren belebt wird; ferner das 5 F. 1 Z. Höhe bei 7 F. 8 Z. Breite habende Bild einer Waldgebirgsstrasse, wo ein Räuberanfall auf Reisende dargestellt ist. Den Balthasar Denner (geb. 1685 zu Hamburg, gest. allda 1747) lernt man in sechs Porträtstücken und einem heil. Hieronymus kennen. Den Wenzel Lorenz Reiner (geb. 1686 zu Prag, gest. daselbst 1743) empfehlen zwei interessante Architekturstücke; das eine gibt die Ansicht der Ruinen des *Campo vaccino,* der Kaiserpaläste und des Titusbogen zu Rom; das andre vergegenwärtigt uns das sogen. goldene Haus des Nero sowie den Springbrunnen der Piazza Barberina. Beide auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit. Der Landschafter und Genremaler Franz de Paula Ferg (geb. 1689 zu Wien, gest. 1740 zu London), der bei seinem Aufenthalte zu Dresden die Landschaften Alexander Thiele's staffirte, lässt sich in mehren Landschaftsbildchen auf Kupfer beurtheilen, wo auch seine Lieblingsfigur, der Marktschreier auf einer Bühne, wiederkehrt. Der Dennerianer Henoch Seemann (geb. 1694 zu Danzig, gest. 1744 zu London) ist hier durch sein Hauptwerk vertreten, das ihn selbst in lang herabhängenden Haaren darstellt, wie er mit der Hand seinen Mantel fasst. Es ward sehr schön von Joh. Georg Schmidt gestochen. Joh. Christoph Lischka (aus der mährischen Ritterfamilie Lischka von Rottenwald), geb. zu Breslau, gest. nach 1697 zu Prag, bietet ein historisches Bild dar: „der Verräther Achillas überreicht dem Julius Cäsar das Haupt des Pompejus." (Auf Leinw. 8 F. hoch, 12 F. breit.) Von August Querfurt (geb. 1697 zu Wolfenbüttel, gest. 1761 in Wien) finden sich drei Stücke: eine Dame, die auf einem Schimmel reitet und einem Bettler Almosen reicht; Dame und Herr, die auf einer Jagdreise vor einer Bauerhütte Halt machen, der Herr nämlich ist vom Pferde gestiegen und beschäftigt sich mit seinen Stiefeln; ein Herr auf braunem Pferde mit einem Falken auf der Hand, neben ihm ein Schimmel, dessen Reiter abgestiegen ist. Von dem Nachahmer Denners Christian Seibold (geb. zu Mainz 1697, gest. 1768 zu Wien) vier Brustbilder auf Kupfer: das eines Knaben in grauem mit Straussenfedern geschmückten Hute; das eines Mädchens mit weissem Schleier auf dem Kopfe; das eines Mannes mit getigerter Pelzmütze und das einer bejahrten Frau mit grünseidenem Gewand über dem Kopfe. Ein fünftes Stück von Seibold ist auf Leinw. gemalt und stellt den Künstler selbst dar, wie er in der Linken Pinsel und Palette hält. Von Anton Kern (geb. 1710 zu Tetschen, gest. 1747 zu Dresden) der „bethlehemitische Kindermord," welches Bild dem Künstler die Stelle eines kön. polnischen Hofmalers verschaffte. Es ist auf Leinw. gemalt, 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4 Z. breit. Von Chr. Wilh. Ernst Dietrich (geb. 1712 zu Weimar, gest. 1774 zu Dresden) über dreissig zum Theil treffliche Gemälde (Landschaften, Genrebilder, Bildnisse). Martin von Meytens, gest. 1770 als Director der Wiener Akademie, zeigt seine Kunst in dem Brustbilde eines Graubartes mit dunkler Kleidung und herabhängendem Faltenkragen. Von Anton Raphael Mengs (geb. 1728 zu Aussig, gest. 1779 zu Rom) zwölf Pastellgemälde: die Bildnisse des Ismael Mengs, des Malers Sylvestre, des Polenkönigs August III., des Kurfürsten Friedrich Christian, des nachmaligen Königs Friedrich August in einem Alter von 10 Monaten, der Frau des Malers Alexander Thiele etc. etc. und das wiederholte Selbstporträt Anton Raphaels im Jugendalter. Ferner zwei Oelgemälde: die büssende Magdalene auf der Erde liegend und in einem mit der Linken gehaltenen aufgerollten Buche lesend, und das Bildniss der Gemahlin des Kurfürsten Christian von Sachsen. Endlich die Farbenskizze zu einem in der katholischen Hofkirche befindlichen Seitenaltarblatte: ein dem Joseph im Traum erscheinender Engel, der ihm verkündet, dass er nach Aegypten entfliehen solle. Anton Graff (geb. 1730 zu Winterthur in der Schweiz, gest. 1813 zu Dresden) zeigt sich als tüchtiger Porträtist in seinem eigenen Bildniss und in dem Brustbilde Friedrich Augusts, ersten Königs von Sachsen. Auf den 1732 zu Wien geborenen, 1805 daselbst als Gallerie-

rector verstorbnen Joseph Roos lauten zwei Stücke; das eine zeigt eine kleine auf der Weide vor einer Bauerhütte ruhende Heerde mit einer melkenden Magd; das andre ist ein Landschaftstück mit einer Heerde im Vorgrunde und einem am Stamm einer alten Weide sitzenden Hirten. Von der Angelika Kaufmann (geb. 1741 zu Chur in Graubünden, gest. 1807 in Rom) sieht man ein gefällig-schwächliches Mythenstück, daneben das Bildniss einer jungen Dame als — Sibylle und das einer jugendlichen Frau als — Vestalin! Der nur in treuer Naturkopirung excellirende Landschafter Johann Christian Klengel (geb. 1751 zu Kesselsdorf, gest. 1824 zu Dresden) hat hier ein Sonnenuntergangsbild mit dem an einem Hügel die Heerde des Königs Admet weidenden Apollo hinterlassen. Von Gerhard von Kügelchen (geb. 1772 zu Bacharach, ermordet 1820 zu Dresden) datirt die lebensgrosse Halbfigur eines verlornen Sohnes, die man unter Nr. 1190 sieht. Den genialen Schilderer ergreifender Momente des Naturlebens, Kaspar David Friedrich (geb. zu Greifswald 1774), bekundet ein Stück, wo man zwei Reisende in Betrachtung des aufgegangenen Neumondes gewahrt. Ausserdem sieht man von seiner Hand die Ruhe bei der Heuärnte geschildert. Endlich wird von Karl Vogel von Vogelstein, dem jetzigen Hofmaler, ein auf Holz gemaltes Bildniss Friedrich Augusts, des ersten Königs von Sachsen, getroffen. — Nächst diesen deutschen Malern mögen gleich diejenigen fremden ihre Stelle finden, die ihre Hauptthätigkeit auf deutschem Boden entwickelt haben oder die besonders in Dresden thätig gewesen sind. Zunächst ist der germanisirte Czeche Karl Screta zu nennen, welcher 1604 zu Prag geboren ward und 1674 daselbst als Oberältester der Akademie verstarb. Von diesem Meister, einem äusserst geschickten Nachahmer italischer Malergrössen, namentlich des Guido Reni und der Caracci, besitzt die Gallerie zehn Stücke, nämlich die Evangelisten Matthäus und Johannes, den Apostel Paulus, die Evangelisten Markus und Lukas, die Kirchenväter Ambrosius und Hieronymus, den mit der Rechten auf die Gesetztafeln deutenden Moses und den heiligen Gregor, dem eine weisse Taube auf der Schulter sitzt, welche Bilder sämmtlich auf Holz gemalt sind; auf Leinwand ist dagegen das Bildniss des Bernhard von Witte (Priors von Malta) ausgeführt. Dann ist Willem van Bemmel nennenswerth, der holländische Vater der deutschen Malerfamilie Bemmel. Man findet hier von ihm einen mit einer Baumgruppe besetzten Hügelabsatz, den ein Strom bespült, von dessen Brücke man Reste bemerkt. Ferner muss hier in Erwähnung kommen Johann Kupetzky (geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, gest. 1740 zu Nürnberg), von welchem berühmten Porträtisten eine Halbfigur aufgewiesen wird, die das Bildniss des Meisters sein soll. (Auf Leinw. 2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 8 Z. breit.) Von Jakob van Schuppen, geb. 1669 zu Antwerpen, gest. 1751 als erster Director der 1726 wiederhergestellten Akademie zu Wien, besitzt die Gallerie das Bildniss eines würtembergischen Prinzen Friedrich Ludwig, Oheims der Gemahlin Augusts des Zweiten, Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen. Eine ziemliche Anzahl zum Theil interessanter Porträts findet man von der Hand des Franzosen Louis Sylvestre, jenes pinselfertigen Hofgesichtermalers der polnisch-sächsichen Lustzeit. Da hebt sich hervor das grosse Porträtstück, wo August der Starke (als König von Polen August II.) und Friedrich Wilhelm, der erste Preussenkönig, sich die Hände reichen. Wahrscheinlich entstand dieses (9 F. 10 Z. hohe, 7 F. breite) Gemälde um das Jahr 1715 mit Bezug auf das Bündniss gegen Schweden, welchem Friedrich Wilhelm I. um diese Zeit beitrat, um seine Ansprüche auf einen Theil Pommerns gesichert zu wissen. Der starke August war damals 45, der Preussenkönig erst 27 Jahre alt. Sodann sieht man den leibgesegneten August zu Pferde und ihm genüber seinen Sohn August III. von Polen; jedes dieser Bilder 9 Fuss 6 Z. hoch, 7 Fuss 5 Z. breit. Ferner die Bildnisse des Generals Grafen von Königseck, des Generalleutnants Grafen Castelli, des polnischen Grosskronreferendars Anton Rosdrazlewski, des Grafen Rudoffsky (des Sohnes einer zu Ofen gefangenen Türkin Fatime, der bei mehren Gelegenheiten als Kommandirender der sächsischen Armee zu Anfang der schlesischen Feldzüge genannt wird), des Grafen Kosel (Sohnes der Freifrau von Hoymb, nachherigen Gräfin Kosel), des als *Chevalier de Saxe* bekannten Georg von Sachsen-Teschen (Sohnes der Fürstin Lubomirska, nachherigen Fürstin von Teschen), des Königs Christian V. von Dänemark und dessen Bruders Georg (der sich 1683 mit Anna, der Tochter Jakobs II. und nachherigen Königin von England, vermählte), des Königs Louis XV., des Königs August III. und seiner Gemahlin Maria Josepha (welche auch als Kurprinzessin von Sylvestre gemalt ward), der Eleonore, Gemahlin Johann Georgs IV., verwittweten Markgräfin von Brandenburg, Prinzessin von Sachsen-Eisenach, und Andrer mehr. Endlich will durchaus das kolossale Gemälde gesehen sein, in welchem Sylvestre die Zusammenkunft der Kaiserin Amalia, Wittwe des Kaisers Joseph I., mit ihrem Schwie-

gersohne, dem Polenkönige August III., und mit der Familie desselben zu Neuhaus in Böhmen geschildert hat. Dieses Bild auf Leinwand hat eine Höhe von 17 Fuss bei 23 Fuss Breite. Auch von zwei Dänen, die durch luxuriöse deutsche Fürstenhöfe angezogen wurden, sind hier zeugnissgebende Stücke; so von Andreas Möller (gestorben 1762 in Berlin) das Bildniss des als *Maréchal de Saxe* bekannten Grafen Moritz von Sachsen (Sohnes des starken August und der schönen Gräfin von Königsmark), das 1718 gemalte Porträt Georg Wilhelms, Markgrafen von Baireuth (Bruders der Gemahlin August's II. von Polen), die 1721 gemalten Bildnisse des damals 67jährigen Karl, Landgrafen zu Hessenkassel, und des 39jährigen Prinzen Wilhelm von Hessenkassel, endlich eine 1730 gefertigte Kopie des Robert Walkerschen Porträts des Olivier Cromwell in einfacher Rüstung mit links gewendetem Kopfe. Von dem andern Dänen, dem 1764 zu Dresden verstorbenen Hofmaler Ismael Mengs (Vater des mit einer Deutschen, Charlotte Burmann von Zittau, erzeugten Anton Raphael Mengs), ist das Selbstporträt vorhanden, das ihn in einen Mantel gehüllt und mit der Rechten aufwärts deutend darstellt. (Hoch ist das Bild 3 Fuss, breit 2 F. 9 Z.) Von Adam Manyocki, einem Polen, findet man ein Brustbild August des Starken, ein 1714 gemaltes Porträt des Prinzen Christian Ludwig von Brandenburg, Bildnisse des Grafen Promnitz, des 1735 verstorbenenen vormaligen Fürsten von Siebenbürgen, Franz Rakoczy, und des Grossmarschalls von Polen und Palatins von Kulm, Grafen Bielinsky. Zu den erwähnten fremden Malern, die in Deutschland auf kürzere oder längere Zeit beschäftigt waren und mit Werken in der Gallerie vertreten sind, gesellt sich auch ein italiänischer Porträtist, Joseph Grassi (geb. um 1768 zu Udine, nach Andern zu Wien). Dieser glänzte bekanntlich als graziöser Frauenbildnissmaler und lief damit in Dresden, wo er im J. 1800 als Professor an der Akademie angestellt ward, selbst dem sonst unstreitig ihm überlegenen Anton Graff den Rang ab. Indess ist er hier nicht durch solche Ritratti dolci, sondern durch ein paar neutestamentliche Figuren repräsentirt.

Nun zu den Niederländern. War bei der altdeutschen Schule zu bemerken, dass sie in der Gallerie stiefmütterlich bedacht erscheint, indem ausser der auf Porträts berechneten Madonna von Holbein keine Hauptwerke der grossen Meister (nicht einmal ein Dürer würdig repräsentirendes Stück) angetroffen werden, so ist ähnliche Bemerkung bei der altniederländischen zu machen; indess ist für den Mangel an altflandrischen Meisterwerken ausserordentliche Entschädigung geboten durch die quantitativ wie qualitativ bedeutende Samml. von Malerwerken aus der 2. üppigen Kunstblüte der Niederlande, die sich in Brabant entfaltete und über Holland verbreitete. — Von den einzelnen Werken des Hubrecht van Eyck, von dem nur sicher steht, dass ihm der Entwurf zu dem grossen Genter Altarwerke gebührt, ist bekanntlich keins erhalten, das sicher beglaubigt wäre; trotzdem schreibt der Katalog dem ältern Eyck ein portatives Altärchen zu, dessen sich Karl V. auf seinen Reisen bedient haben soll. Sodann wird dem Jan van Eyck eine gekrönte Maria mit dem Kind auf dem Schoosse zugeschrieben, vor welcher die heil. Anna im Lehnstuhl sitzt, mit einer Birne in der Hand, die sie dem Christkinde zu reichen scheint, während aus dem Hintergrunde des gothischen Gemachs Joseph und Joachim nahen. Dieses Gemälde (auf Holz, 2 F. 3½ Z. hoch, 1 F. 8 Z. breit) kann indess mit Wahrscheinlichkeit nur einem Schüler oder Nachfolger der Eycks beigemessen werden. Von Quintin Messys von Antwerpen (gest. 1529) wird ein ausgezeichnetes Genrebild gesehn, nämlich ein Geldwechsler, der an einem Tische sitzt, worauf ein offenes Buch und etliche gefüllte Beutel liegen; er scheint sich mit einem hinter ihm stehenden Collegen zu berechnen, während seine junge mädchenhafte Frau mit einer alten Bäurin um eine Henne handelt, welche diese nebst Eiern in einem Korbe darbietet. (Auf Holz, 3 Fuss hoch, 4 F. 1 Z. breit.) Eine Anbetung der Weisen, wo Maria mit dem Kind auf dem Schoosse unter einem verfallenen Prachtgebäude sitzt, davor die drei Morgenländer mit den Geschenken, im Vorgrund der heil. Dominik und der Evangelist Lukas, lautet hier auf niederländischen Namen, wobei man nur zwischen Mabuse und Martin Engelbrechtsen schwankt; indess hat die Kunstforschung dieses Bild (auf Holz 8 F. 10 Z. hoch, 6 F. 7 Z. breit) den Niederländern ab- und einem niederrheinischen, kölnischen Meister zugesprochen, der in frühern Bildern einen ziemlich entschiedenen Einfluss des Quintin Messys erkennen lässt, in spätern aber (zu denen das hiesige gehört) von solcher Richtung zu den Motiven der italischen Kunst übergeht. Mit dem Monogramm des Lukas van Leyden ist das Bild eines Mannes versehen, welcher drei Pfeile in der Hand hält und daher für Wilhelm Tell gehalten worden ist. (Auf Holz, 1 Fuss 3 Z. hoch, 1 Fuss breit.) Diesem Bilde ist in der Malweise ähnlich eine heilige Magdalena mit dem Salbengefäss (auf Holz 1 F. 2 Z. hoch, 10 Z. breit). Angeblich von Lukas von Leyden ist sodann ein Rundbildchen auf Holz von 10 Zoll im

Durchmesser, welches die Versuchung des heiligen Antonius darstellt. Auch ein segnender, ein Kreuzchen in der Linken haltender Erlöser lautet auf diesen Meister. Von dem Verfolger der Richtung des Lukas van Leyden, Pieter Brueghel dem Alten (Bauernbreughel genannt), findet man eine Schlägerei zwischen Bauern, die sich beim Kartenspiel entzweit haben (auf Holz 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit) und eine Predigt des Johannes, der im Mittelgrunde des Gemäldes auf einer von Bäumen beschatteten Anhöhe steht. Von Frans de Vriendt (Franz Floris, geb. 1520, gest. 1570) wird eine Kreuztragung gezeigt; vor dem unter der Kreuzeslast erliegenden Heiland kniet die heil. Veronika und trocknet ihm den Schweiss von seiner Stirn (auf Holz, 3 F. 1 Z. hoch, 5 F. 8 Z. breit); ferner das lorbeergekrönte Bild des Kaisers Vitellius (auf Holz 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit); eine Hirtenanbetung (hoch 4 F. 5 Z. bei 4 F. 6 Z. Breite) und ein lachendes Mädchen in rothem Kleide und weisser Halskrause (hoch 1 F. 7 Z., br. 1 F. 3 Z.). Endlich ein Hauptbild des Floris: das Bildniss eines Mannes mit starkem braunen Barte, schwarzsammetnem Mützchen und dunkler Kleidung; bezeichnet *Aetatis sue* 40. *Anno* 1552. (Auf Holz 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Vom jüngern Franz Pourbus, dem Sohne des gleichnamigen Schülers des Floris, findet sich das Brustbild einer Frau in schwarzem Kleide, mit goldgestreiftem Mieder, und das einer ältlichen Frau in schwarzem Kleide, die mit einem Hündchen auf dem Schoosse in einem Lehnstuhle sitzt. Von Hieronymus Franck, Schüler des Floris, eine Enthauptung des Täufers, wo ein altes Weib die Schüssel hält, worauf der von ihr verspottete Kopf liegt. (Gemalt auf Kupfer.) Von dessen Bruder und Mitschüler bei Floris, Ambrosius Franck, sollen hier ein meerwandelnder Christus, der dem sinkenden Peter die Hand reicht, und eine Ehebrecherin vor Christus herrühren; beide Stücke sind ebenfalls auf Kupfer gemalt. Auch von den andern Francks, Franz und Sebastian, besitzt die Gallerie Stücke. Ferner Werke Pieter Brueghels des Jüngern (des sogen. Höllenbreughel) und Jan Brueghels (genannt Sammet- und Blumenbreughel); von Letzterem gibt man hier nicht weniger denn 30 Stücke an, darunter sehr ausgezeichnete mit Figuren von Frans Franck, z. B. die Erschaffung der Thiere und die Schöpfung des Weibes; auch ist besonders die von ihm oft wiederholte Flora bemerkenswerth. Vom Schüler des Alart Claessen, Pieter van Aelst (*Langenpier*), der 1507 geb. und 1573 gest. ist, finden wir einen alten vor einem Kohlenfeuer sitzenden Mann und einen am Tische sitzenden, beim Licht einer Lampe lesenden Alten mit langem Barte. Hubrecht Goltz (Golzius), geb. zu Würzburg 1526, gest. in Belgien 1583, bietet uns eine gemeinschaftlich mit Lukas Gassel gemalte historische Landschaft; von Gassels Hand rührt die Landschaft, in welche Golzius den Wettstreit des Apollo und Pan vor dem Richterstuhle des Midas, wobei Minerva und die Musen gegenwärtig sind, hineingemalt hat. Den Herri de Bles (*Civetta* oder das Käuzchen genannt), gestorben nach 1550, hat zum Urheber das auf Holz gemalte Bild des durch die Affen um seinen Kram beraubten Tabulettkrämers. Matthäus Bril (geb. zu Antwerpen 1550, gest. 1584 zu Rom), der mit seinem Bruder Paul zu den Ersten gehörte, welche das Landschaftmalen als ein besonderes Fach betrieben, hat uns hier eine reiche Landschaft hinterlassen, wo im Vorgrunde der junge Tobias und seine Frau gen Haran ziehen, zugleich auch eine Landschaft mit dichter Waldung, wo im Vorgrunde ein Kampf mit einem Eber stattfindet. Beide Darstellungen sind auf Leinwand gemalt. Von dem bedeutenderen Bruder, dem grossen Landschafter Paul Bril (geb. zu Antwerpen 1554, gest. zu Rom 1626), finden sich sechs Stücke vor, vier kleinere auf Kupfer, zwei grössere auf Leinwand. Zwei der erstern, die sich völlig ähneln, stellen sich als fantasiereiche Schöpfungen heraus; man sieht eine Landschaft mit hohen Felsen und sehr weiter Ferne, durch das breite bebaute Thal strömmt ein Fluss, an welchem mehre Städte liegen, im Vorgrunde aber kommen bepackte Maulthiere und ein Schäfer mit seiner Heerde die Strasse herab. Die andern zwei Bildchen auf Kupfer zeigen eine Gebirgslandschaft mit verfallnen Prachtgebäuden auf einem Felsen (im Vorgrunde eine Schmiede) und Ueberreste antiker Gebäude mit darangebauten Häusern italiänischen Styls (im Vorgrunde ein Viehmarkt). Das fünfte Stück enthält eine von bewachsenen Hügeln und von Wasser durchschnittene Landschaft, wo man den jungen Tobias, vom Engel geleitet, dahinwandeln sieht. Das sechste stellt eine Gegend des venezianischen Festlandes dar; dieselbe ist von Lagunen durchschnitten und mit Laubholz bedeckt, in dessen Schatten eine kleine Gesellschaft (eingemalt von *Annibal Caracci*) auf dem Wasser herumschifft. Von dem Schüler des Joas de Beer, Joachim Uytewael (geb. 1566, gest. 1604), sieht man eine Darstellung des Parnasses. Der von den neun Musen umgebene Apollo sitzt Lyraspielend auf einem Felsblocke; im Vorgrunde lässt sich Pallas Athena schauen. Das Bildchen, auf Kupfer, misst nicht mehr denn 8½ Zoll Breite bei 6½ Zoll Höhe. Abraham Bloemaart (geb. 1567,

gest. 1647) bringt den Kopf eines Alten mit weissen Haaren und langem Weissbarte, und eine Kopie nach Michelangelo Caravaggio: die Kreuzigung Petri. Von dem ebenfalls 1567 gebornen, aber 1651 verstorbenen Michiel Janze Mierevelt, einem Schüler des Antonis van Monfort, treffen wir sechs Bildnisse, sämmtlich auf Holz gemalt, darunter eins, das Brustbild eines Mannes mit Faltenkragen und schwarzem Kleide, in ovaler Abgrenzung. Von Pieter Mierevelt sind ebenfalls ein paar Bildnisse vorhanden. Von dem bekannten Architekturmaler Pieter Neefs (geb. zu Antwerpen um 1570) ist die Inneransicht der Antwerpner Kathedrale da; die Figuren sind durch Frans Franck den Jüngern eingemalt. (Auf Leinw. 3 F. 2 Z. hoch, 4 F. 1½ Z. breit.) Roelant Savery, geb. 1576, gest. 1639, Schüler des Jakob Savery, präsentirt sich mit einem ächten Stück, einem Jäger, der ein Wildschwein anlaufen lässt. Sechs andre Stücke sind nur angebliche Savery's. Eine grosse Anzahl zum Theil sehr bedeutsamer Stücke lautet auf Peter Paul Rubens (geb. zu Köln 1577, gest. zu Antwerpen 1640). Da lernen wir den Grossmeister der niederländischen Malerei auf den verschiedensten Feldern kennen, in Porträts, in der Historie, im Genre, in der Landschaft und ganz besonders auch in Thierdarstellungen. Wir erwähnen zunächst seine Eberjagd. Die Scene ist vor einer Schlucht in einem Eichenwalde, welche von einem sturmentwurzelten und von der einen Seite auf die andre hinübergestürzten Baume versperrt ist. Durch die Gabeln desselben geht die Fahrt des Ebers zu seinem Lager hindurch. Ein Pfaffe hat sich mit seinen Bauern dort in den Hinterhalt gelegt. In diesem Augenblicke wird der Eber von zwei Reitern in rasendem Galoppe und von einer tollen Hundemeute herangehetzt. Die Schlacht zwischen Jägern, Hunden und Wild hat zwischen den knorrigen Aesten begonnen. Der wüthende Eber hat zahnzerfetzte Hunde rechts und links um sich geworfen, ein frischer hängt an seinem Ohre, ein andrer beisst sich auf seinem Rücken ein; aus der Waldecke sprengen von der Seite herbei noch andre Reiter, und von den Seiten kommen noch andre Hunde. Das ist ein muskelkrampfiges Wühlen und Würgen in Moos und Moor, — man kann irr darüber werden, was in diesem Durcheinander Mensch oder was Thier ist. Vorn springt über einen Giebelast ein in Muskelkraft krummbeiniger, löwengleicher Hund, weiter zurück über den Stamm ein ihm ähnliches Menschenthier, beide blutwild. Trotz dem Schweinehirten, welcher den Mordkampf aus dem Horn anbläst, und trotz aller Zähnen, Spiessen und Messern würde der Eber sich doch noch ritterlich durchschlagen, hätte der Teufel nicht den tückischen Pfaffen in der Kapuze herbeigeführt, welcher hier arglistig hinter der Baumgabel die Einfahrt des Ebers verlegt hat und jetzt dem hereinstürzenden Thiere den Spiess in den Rachen stösst. Einen nicht minder entsetzlichen Jagdkampf zeigt das Gemälde der Löwenjagd. Es ist ein schreckvoll bewegtes Leben im Augenblicke, wo der grimmigste Leu über das Kreuz des entsetzt sich bäumenden Schimmels in einem Satze gesprungen ist und sein Gebiss in die Schulter des Scheikhs, die linke Pranke in sein Herz, die rechte in die Stirn hautabstreifend geschlagen hat. Zwei Jagdgenossen sind auf ihren Pferden hauend und stechend zur Hilfe herangesprengt. Die Löwin unten, mit dem grässlichen Wuthaufblick hinter dem erstochenen Tiger, rettet ihr Jüngstes, während ihr junger Löwensohn in der anderen Ecke seine erste Heldenthat vollbracht und einen Jäger zu Boden geworfen hat und noch mordfreudiger zum ungeschickt herunterstechenden Reiter emporbrüllt. (Diese Löwenjagd ward nach dem Carton des Meisters in dessen Werkstatt von seinen Schülern ausgeführt; sie ist auf Leinwand gemalt und misst 8 Fuss 6 Zoll Höhe bei 11 Fuss 2 Zoll Breite. Die vorerwähnte wilde Schweinsjagd dagegen ist auf Holz gemalt, 4 F. 11 Z. hoch und 6 F. 1 Z. breit.) An diese Jagdkämpfe mit reissenden Thieren schliesst sich das Gemälde mit der Tigerfamilie an. Am Abhange eines Waldes, mit Aussicht in wüste Gegend hinaus, liegt die Tigermutter vor ihrer Höhle und lässt an den Zitzen ihre Jungen saugen; ihr Tigermann liegt oben zwischen den Bäumen und verschlingt einen Hasen zum Mittagsmahle. Eine andre Tigerin kommt mit einem Jungen im Rachen. Weiter vor steht ein Löwe, der in die Wüste hinausbrüllt. Im Vorgrunde liegen Schädel und Knochen der erwürgten Thiere umher; eine Schlange ringelt sich im heissen Sande und zwei Frösche stimmen, im verwesenden faulen Blute quakend, den Hymnus Brekeckekoax auf den gütigen Tigerfürsten an, weil Hochderselbe keine Frösche frisst. (Auf Leinwand, 7 Fuss 2 Z. hoch, 13 Fuss 4 Z. breit.) Interessant ist sodann die magere Gebirgsgegend, wo Rubens eine andere Tigerhöhle, das Schloss Philipps des Zweiten, zur Ansicht bringt. Das Escurial liegt in der öden wüsten Gegend wie ein Schiffswrak in einem eiserstarrten Meere; im Vorgrunde sieht man einen Jäger mit seinen Hunden auf Beute ausziehen. (Auf Leinwand, 4 Fuss hoch, 6 Fuss 11 Z. breit.) Nächstdem nennen wir das berühmte Quos ego! Es ist dies ein gemaltes Gelegenheitsgedicht auf die Ueberfahrt des Kardinals Ferdinand von Oesterreich von Spanien nach Italien. Das Schiff

des Kardinals segelt auf hohem Meere; es ist vom Sturm überfallen worden, aber im rechten Augenblick ist Poseidon mit seinem Dreispitz aus der Tiefe emporgebraust; er steht auf dem Muschelwagen, das Viergespann seiner Seepferde hebt sich mit den Köpfen und Hälsen aus der Flut; sie scheinen aus dieser selbst geformt zu sein und wieder in das Meergrün und Weissschaumige zu verfliessen, so dass sie vielmehr an göttliche Naturkräfte denn an blosse Thiere denken lassen. Zwischen ihnen vorn blässt der Triton mit vollen Backen das Muschelhorn sturmübertäubend hinaus. Drei wunderschöne vlaemische blondlockige Nixen drehen das Wasserrad am Wagen. Vom rothen Zorngewande umflattert und triefend an Haupt- und Barthaar hält der Meergott in seiner Rechten den Dreizack krampfhaft wie zum Stechen ausholend, als wolle er die Ungestalten der geflügelten und schlangengeschwänzten Winde, welche erschrocken sich nach oben zu flüchten suchen, unter dem donnernden Zornruf: „Dass ich euch erwische!“ mit dem Dreizacke harpuniren. Ein heller Sonnenblick fährt im Hintergrunde über das Meer, begrüsst durch Freudenschüsse vom Schiffe des Kardinals. (Auf Leinwand, 11 Fuss 7 Z. hoch, 13 Fuss 8 Z. breit.) Ein andres berühmtes Bild ist der Liebesgarten benannt und bietet die schalkhaft heiterste Schilderung eines vornehm prächtigen Daseins, eines üppigen Lustlebens, wo Amorettenneckerei die Kurzweil schafft. Den grössern Theil des Bildes nimmt eine mit antikem Portal gezierte Grotte ein; davor im Garten, zu dem es auf breiten Stufen heruntergeht und an dessen Seite ein Springbrunnen seinen Stral niedersendet, stehen, sitzen und liegen in den anmuthigsten Gruppen durcheinander die fleischblühenden Jungfrauen und Frauen der Niederlande. Dass sich diese Schönen im Vorhofe des Ehestandes, im Zustande der Verliebtheit befinden, darüber klären genugsam die Amorine auf, die lustig herumschwärmen und deren einer gar so keck gewesen ist, dass er sich auf den Schooss eines Fräuleins gelagert hat. Seine Hände sind unter dem blauen Uebergewand der jungen Dame versteckt; eine spröde Blondine droht mit der Ruthe, einem Grashalmenbündeichen, um den es sich so bequem machenden Amor von seinem weichen Lager aufzuscheuchen. Hinter dem Fräulein mit dem Amor im Schoosse sitzt ein gar zu wohlbeleibtes, aber äusserst empfindsames Frauenzimmer mit dem Lieblingshündchen auf dem Arme; sie findet Genuss an Liebhaberständchen, daher sieht man ihren neben ihrem Schoosshündchen schwebenden Amor singend aus einem grossen Notenbuche das Zitherspiel ihres Anbeters begleiten. Schmachtend neigt sich ihr Kopf, die Augen gehen ihr darin herum, und man merkt, dass in ihrem Busen die Wogen unendlicher Liebe schlagen. Die Nachbarin jener spröden Blondine, die den Amor einer Andern bestrafen zu wollen scheint, erinnert mit dem rothen Unterkleide bei schwarzem Obergewande an eine heimlich glühende Kohle; ihr Amor hat sich auch schon zufrieden gegeben und sie einem jungen Kavalier überlassen, der sich gelagert und dabei ihren von Battist bauschenden Arm gefasst hat mit der Einladung an seiner Seite Platz zu nehmen. Sie zupft schon mit der Rechten das Oberkleid hinten in die Höhe, um den Sammet beim Sitzen nicht zu drücken, daher das Beste für den Werber zu hoffen ist. Eben tritt auch ein andrer schöner rosiger Kavalier (mit breitkrämpigem Federhute auf den dunkelblonden Locken, in weissem, mit goldnen Knöpfen besetzten Leibrocke, nachlässig den rothen Mantel der brennenden Liebe umgeworfen) die Stufen zum Garten hinunter. Die behandschuhte Hand ruht so ritterlich auf dem Griffe des Degens, dass dieser wie ein Spiess mit der Spitze gen Himmel gekehrt ist. Rechnet man dazu die eleganten, elastisch über das Knie hinaufgezogenen Reitstiefeln, die rothen Hosen und andre dergleichen Sachen, die den Mann machen, so hat man das Bild einer den Damen höchst gefährlichen Persönlichkeit, die übrigens noch durch den Feuerblick des zuversichtlichen Auges, durch die kühne Adlernase und durch sieggewohnte Lippen gehoben wird. Zierlich wird von ihm eine blonde Unschuld im weissen Atlaskleide in den Liebesgarten hereingeführt, aber die schon besagte spröde Blondine langt neidisch gleich mit ihrer Linken zurück, um die Liebliche an sich zu ziehen und dem Ritter seinen holden Bissen zu entreissen. Diese neidhämmlige Spröde wird büssen müssen; man sieht den grimmigsten Amor, der eine Brandfackel in der Hand hat, nach der verstockten Schönen zufliegen, um deren Herz in unbändigste Liebesglut zu versetzen. Ausserdem sieht man einen Amor schweben, der aufs Gerathewohl Pfeile verschiesst; ein Andrer guckt aus dem Rosenstrauche vor der Grotte heraus und legt die Finger zum Zeichen des Schweigens auf die Lippen; ein Dritter bläst in eine Rose, die mit dem Aufblühen zaudert. Nah am Eingange zur kühlen Grotte des Ehestandes sieht man zwei verlobte Pärchen; das eine ist ins Gras und selig in sich selbst zusammengesunken; ein zweites Paar, vielleicht Rubens mit seiner schönen Helene Forman, von einem Amor mit Nachtfalterflügeln zum Niederlagern gedrängt, beschliesst die Gruppe. (Das Ganze ist auf Holz gemalt, 3 F. 3 Z. hoch, 4 F. 2 Z. breit.) Ein andres

Gemälde auf Holz, etwas grössern Formats, zeigt uns eine Felsenhöhle, darin ein altes Weib und ein paar Knaben sich befinden; der Jüngste bläst in ein Geschirr mit glühenden Kohlen. Zwei Stücke stellen „beutebeladen von der Jagd heimkehrende Artemisnymfen" dar. Auf dem einen dieser Stücke sehen wir eine schöne rosige pfirsigfleischige Nymfe vlamingischen Geblüts, vor ihr drei Satyre, hinter ihr drei Dienerinnen, um sie drei Hunde, als Adjutanten. Sie hat das aufgenommene, brennendrothe Gewand voll Flügelwild in der Linken, den Jagdspiess in der Rechten; die nächste Begleiterin hinter ihr trägt an einem Stabe über der Schulter einen Hasen. Wie die Nymfe das Geflügel im Gewande, so trägt der alte Satyr vor ihr im Schurzfelle Melonen, Trauben und andre Früchte; ein Zweiter schaut zwischen ihm und ihr mit grinsendem Gesicht herein und hält ihr eine Traube vor, vielleicht mit ebenso zweideutigen Redensarten als Blicken, da sie beschämt die Augen niederschlägt. Ein dritter Satyr scheint darob seine Bemerkung zu machen. — Im Urtheil des Paris erscheinen die drei Göttinnen vor dem Preisrichter mit dem goldnen Apfel in aller Fleischesfülle vlaemischer Jungfrauen. (Das Bild ist auf Holz gemalt und nur 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Ein trunkener Herkules, welcher von einem Faun und Bacchanten geführt wird, gewährt ein Bild des vollsaftigsten Lebens. Welche gewaltige Sinnlichkeit spricht aus diesen wein- und blutglühenden Körperformen! Welche heidnische Lust in jeder Bewegung und Beugung dieser Leiber! (Auf Leinwand, 7 Fuss 2 Z. hoch, 7 Fuss 10 Z. breit. Dieses Bild existirt hier auch noch in einer freien Kopie von Jakob Jordaens.) Ferner sieht man ein auf Rubens lautendes Schaubild, eine den Meister verkündende Weinlese: ein Satyr nämlich presst Weintrauben in ein Gefäss, welches ihm ein kleiner Satyr unterhält; vor ihnen liegt eine weintraubensaugende Tigerin, an welcher drei Junge säugen. (Auf Leinw. 7 F. 3 Z. hoch, 5 F. 3 Z. br.) Ein wunderbar kräftig schönes Bild ist sodann der von der Victoria gekrönte Kaiser Karl V. Man sieht den Sinnenlust verschmähenden Kaiser den Fuss auf den Nacken des Silen setzen, wobei Venus und Amor weinend zur Seite stehn. Zu bedauern ist nur, dass Rubens solche Kraft an eine Allegorie verschwendet hat. (Auf Leinw. 7 F. 2 Z. hoch, 7 F. 10 Z. br.) — In einer Bathseba nach dem Bade lässt uns Rubens wieder eine vlamingische Schönheit schauen. Kaum halb angekleidet sitzt sie da vor einem Springbrunnen und lässt sich von ihrem Kammermädchen die blonden reichen Haare strählen. Ein Mohr überbringt ihr einen Liebesbrief von Dem, der sie belauscht hat! Ihr Schoosshündchen bellt den schwarzen Postillon d'Amour wüthend an und würde gern eine beissende Antwort im Namen seiner Herrin geben. (Gemalt auf Holz, 6 F. 2 Z. hoch, 4 F. 3 Z. br.) In Merkur und Argus sehen wir den Götterboten im Flügelhute auf einem Felsenblocke sitzend; er holt das unter seinem rechten Beine verborgene Schwert hervor, während seine Linke die Flöte hält, mit deren Zaubertönen er den Argus eingeschläfert hat. Der hundertäugige Io-Hüter sinkt traumschwer am Baumstamme nieder; dahinter steht Io als schöne flamändische Kuh, welche ihrer Entzauberung harrt. (Gemalt auf Holz, 2 F. 2 Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) — Meleager und Atalante. Ersterer hat den kalydonischen Eber, der zu seinen Füssen im Blute liegt, erlegt und ihm den Kopf abgehauen. Er überreicht denselben der schönen Atalante; Amor steht in der Mitte, hat den Fuss auf den Rumpf des Thieres gesetzt und hilft den Eberkopf halten. (Gemalt auf Leinwand, 5 F. 11 Z. hoch, 4 F. 3 Z. br.) — Ein St. Hieronymus. Der Heilige, noch halb verhüllt vom rothen Sündengewand, ist vor dem Bilde des Mittlers am Kreuz in die Kniee gesunken. Vor ihm und dem Crucifix liegen ein Todtenkopf und das Beichtbuch, hinter ihm der eingeschlafene Löwe, der im Sinne Rubens, freilich nicht der Legende, die im sündenmürben Fleische des heiligen Mannes ganz still gewordne Leidenschaft bezeichnen mag. (Gemalt auf Holz, 8 F. 6 Z. hoch, 5 F. 10 Z. br.) — Das jüngste Gericht. Es ist dies Bild die ausgezeichnete Skizze zu dem grossen gewaltig wirksamen Gemälde in München. Sie hat als solche den Reiz der ersten Idee voraus, die hier fast unmittelbar genial, nur wie hingehaucht in farbigem Schimmer auf uns einwirkt. Der ascetische Christus hält hier Gericht über alles Fleisch, so schön es der Meister in Flandern hat sehen und schildern können. Zur Rechten des Weltrichters, wo Maria als die ewig Fürbittende ihre Stelle gefunden, kommt die schöne Körperwelt, wenn auch schwer, doch in Gnaden empor; zur Linken jedoch, wo der Fanatismus der mosaischen Gesetze waltet, wirft der Buchstabe des zornigen eifrigen Gottes das Fleisch in den Abgrund. Die schönsten Frauenleiber, von Erinnrung und Sünde belastet, sind hier verzweiflungsvoll zusammengeballt, um von rücksichtslosen Satanen in die Hölle geschleppt zu werden. Alles ist grossartig, lebendig gruppirt und schön in der Bewegung. (Gemalt auf Holz, 4 F. 4 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. br.) — Silen mit einem Gefäss in der Hand, in welches ihm eine Bacchantin Wein giesst; auf Leinw., 6 F. 10 Z. hoch, 5 F. 8 Z.

br. — Bildnisse. Das der Helena Forman, der letzten Frau des Meisters. Es ist nur eine Skizze von dem oftgemalten Bildniss der schönen stolzen Frau, aber genial entworfen. Ein leichter Uebermuth, der auf dem hellen Gesichte schwebt, kann auf einen Augenblick zurückschrecken, aber bald wird der Betrachter gefesselt durch die Reize ihrer blonden Schönheit. Bewundernswerth sind die edlen Züge, die blutdurchleuchtete Gesichtsfarbe, das weiche, vorn zurückgekämmte Blondhaar, welches am Hinterhaupte zu einem Knoten geflochten ist, woraus es in reichen Strömen wie Flachs und Gold durcheinander über die linke Schulter auf den Busen herabwallt. Herrlich ist der Blick ihrer schönen ruhigen Augen; stolz freilich und steil ist die Nase, gleich als müsse diese um so strenger den Mund hüten, je brennender und verlangenhegender die Lippen sind. Je flüchtiger und leichter dies Bildniss hingezaubert ist, desto transparenter scheint die Hautfarbe geworden zu sein, die beinahe denselben Eindruck macht wie der Schein des Feuers durch eine davorgehaltene Kinderhand. (Gemalt auf Holz, 2 Fuss 3 Z. hoch, 1 Fuss 9 Z. br.) Bildniss einer Frau in schwarzer Kleidung und einem Brustlatze in goldenen Schnüren, mit einer starken goldenen Kette um den Leib. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit.) Bildniss eines Mannes, im Begriff sich die Handschuhe anzuziehen. (In gleicher Grösse.) Ein alter Mann mit weissem Haar und Bart, in bischöflicher Kleidung. (Auf Holz, 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 11 Z. breit.) Bildniss eines alten Weibes mit weissem Kopftuche und rothem Leibchen. (Ebenfalls auf Holz, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Brustbild einer jungen Frau in blauem Kleide und weissem Spitzenkragen. (Auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Ein Mann in schwarzer Kleidung mit weissem Faltenkragen; die Linke stützt er in die Seite, die Rechte aber auf einen neben ihm stehenden Tisch. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit.) Eine Frau in schwarzem Kleide, die ein weissgekleidetes Kind auf dem Schoosse hat. (Format des vorigen Bildes.) Eine Alte in schwarzem Kleide und weissem Häubchen. (2 F. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Eine junge Frau mit schwarzem Schleier über dem Kopfe. (2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Ein Alter mit wenigem grauen Haar und Bart, in schwarzer Kleidung und weissem Faltenkragen. (2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Eine junge Frau in blossen Haaren, die in ihrer Linken einige Rosen hält. (Gleich den letztgenannten vier Bildnissen auf Holz gemalt, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. breit.) Endlich Rubens' beide Söhne im Knabenalter. Vaterliebe hat bei diesem Werke den Pinsel geführt; diese Knaben, deren Augen zu sehen, deren Lippen zu reden scheinen, betrachten sich wie auf der Farbentafel festgehaltene Spiegelbilder, so verklärt ist der Durchschein des Blutes. Sie stehen in einer Säulenhalle, der Aeltere in schwarzer Tracht, den breitkrämpigen Hut auf dem blonden Kopfe. Er steht an eine Säule gelehnt und hat seine Linke Hand über den Nacken seines jüngern Bruders gelegt, indess er seine Rechte mit einem Buche in die Seite stemmt. Der Jüngere ist offenbar das Muttersöhnchen, denn er schimmert in bunten Farben wie der Stieglitz, den er mit der linken Hand am Fädchen hält und flattern lässt, während er mit einer Kinderklapper in der Rechten aufscheuchenden Lärm macht. (Höhe dieses Stückes auf Holz 5 F. 7 Z., Breite 3 F. 3 Z.) — Nach allen den hier verzeichneten Gemälden des Grossmeisters Rubens, durch welche die hiesige Gallerie dasselbe Prädikat „rubensreich" verdient, welches man der Münchner Pinakothek gegeben hat, gedenken wir zuletzt noch einer auf Holz ausgeführten Skizze des in einer Glorie schwebenden St. Rochus (unten blickt Volk anbetend und hoffnungsvoll zu ihm hinauf, während Pestkranke, in Gebärden der Verzweiflung, herbeigetragen werden) und einer andern Skizze auf Holz, welche die „Anbetung der morgenländischen Weisen" enthält und als von Rubens herrührend, der eine Menge solcher Anbetungen skizzirt hat, angegeben wird. — — Von David Vinckebooms, Schüler seines Vaters Philipp, nach der Angabe Karls van Mander geboren im J. 1578 zu Mecheln, besitzt die Gallerie zwei Stücke auf Holz. Das eine zeigt auf einem grünen Platze in einem flandrischen Dorfe viel festlich versammeltes Volk; der grössere Theil tanzt unter belaubten Bäumen in bunten Reihen, Andre schmausen an langen Tischen. Das andre zeigt allerlei Bettler und Krüppel, die sich vor einem Kloster drängen, um die aus einem Fenster gereichten Spenden zu empfangen. Vom Schüler des H. van Balen, dem grossen Thiermaler Frans Snyders (geb. zu Antwerpen 1579, gest. 1657), zwei Bärenstücke. Das eine ist reines Thierstück und zeigt einen von mehren Hunden angefallenen Bär. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 8 Z. hoch, 7 F. 4 Z. breit.) Das andre vergegenwärtigt uns eine eigentliche Bärenhatz und hat von Gerhard Honthorst eingemalte Figuren. In einer freien Waldgegend halten einige Hunde das Thier fest; zwei Jäger sind im Begriff es mit Jagdspiessen zu erlegen. (Höhe des Bildes 8 F. 5 Z., Breite 13 Fuss.) Ferner von demselben Meister die berühmte Schweinsjagd mit Figuren von Rubens. Mehre Hunde fallen eine starke Bache an, andre liegen bereits zu Boden. (Höhe 5 F. 10 Z., Breite 10 F.

8 Z.) Dann auf einer Bank allerlei Flügelwild und andres Wildpret. Rubens und seine Frau erscheinen dabei als Koch und Köchin, und sind von ihm selbst gemalt. (Höhe 7 F. 2 Z., Breite 11 F. 6 Z.) Ausserdem sind von Frans Snyders noch drei sehr interessante Küchenstücke vorhanden. Auf dem einen dieser Stücke, das 5 F. 11 Z. Höhe und 8 F. Breite hat, zeichnen sich unter den Küchengegenständen ein Schwan und ein Pfau aus; eine Hündin, rechts im Vorgrunde, von ihren Jungen umgeben, behauptet den Besitz eines grossen Stückes Käse gegen einen andern Hund. Auf dem zweiten Gemälde sieht man auf einem Tische in grossen Schüsseln allerlei Früchte, dabei ein todtes Reh mit etlichem Flügelwild; rechts im Bilde steht ein junges reichgekleidetes Mädchen mit einem Papagei auf der Hand, das von Michiel Janze Mierevelt gemalt ist. Dies Stück misst in der Höhe 5 F. 5 Z., in der Breite 8 F. 4 Z. Das dritte zeigt Küchenvorräthe auf einer rothgedeckten Tafel, wo sich ein Reh und ein Schwan auszeichnen. Im Gegensatze zu den todten Gegenständen befinden sich die lebenden in feindlichem Konflikt. Ein Affe und ein Papagei zanken sich um Nüsse, auf die zugleich der Scharfblick eines Eichhörnchens gerichtet ist; zwei Hunde beanspruchen einen am Boden liegenden Aal, den schon eine Katze erfasst hat; ja selbst ein Hummer kneipt mit seiner grossen Scheere eine unter mehren Fischen in einem Kessel liegende Moräne. (Höhe 6 Fuss, Breite 8 Fuss) Von J o d o c u s d e M o m p e r, „Eervrugt“ genannt und 1580 geboren, sind drei Stücke auf Holz da, zwei in gleichem Format (Höhe 1 F. 9 Z., Br. 2 F. 5 Z.); das eine der letztern stellt ein sehr steiles gebirgiges Küstenland und Abgründe mit Brücken und Stegen dar, auf welchen Reisende ihren Weg verfolgen; das andre zeigt eine fantastische Gegend, Felsen in der Nähe, Waldgebirg in der Ferne, über einem Abgrunde eine Bogenbrücke, die von Reisenden mit Pferden überschritten wird. J a n v a n R a v e s t y n (Ravestein, geb. 1580, gest. 1655) stellt uns einen alten Ritter mit kurzem weissen Haupthaar, mit Schnurrbart und breitem Zwickelbart, gerüstet und mit rother goldbefranseter Binde umgürtet dar. (Höhe des auf Leinw. gemalten Stücks 4 F. 2 Z., Breite 3 F. 3 Z.) D a v i d T e n i e r s d e r A l t e, geb. 1582 zu Antwerpen, ist mit e i n e m sicheren Stücke vertreten; man sieht am Ufer eines Sees, in welchem der Mond sich spiegelt, aufsteigende Felsgebirge mit alten Thürmen; im Vorgrunde sind Hirten um ein Feuer gelagert. (Gemalt auf Holz, 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 11 Z. br.) Von dem als Maler berühmten, als Geizhals berüchtigten F r a n s H a l s, dem bedeutendsten Schüler des Karel van Mander (geb. 1584 zu Mecheln, gest. 1666), finden sich mehre Bildnisse, darunter zweimal das Selbstporträt des Künstlers mit Stutz- und Spitzbarte und einem runden Hute. Von C o r n e l i s P o e l e m b u r g (geb. zu Utrecht 1586, gest. allda 1660) eine Reihe Landschaften mit historischer Staffage, auch eine kleine Landschaft mit einem Flusse, wo auf den Felsenufern verfallne Gebäude liegen, zu welchen eine Bogenbrücke führt, mit Figuren von Pieter Bout. Von A b r a h a m D i e p e n b e e k, dem Schüler Rubens', geb. 1589, gest. 1657, zeigt die Gallerie einen auf sehr hohem Muschelwagen sitzenden, die Nymfe Salmacis auf dem Schoosse habenden Meergott. (Eine Tafel von 1 F. 10 Z. Höhe, 1 F. 7 Z. Breite.) Vom Schüler des Jan Brueghel, D a n i e l S e g h e r s (geb. 1590, gest. 1660), der Manches mit Erasmus Quellinus gemeinsam arbeitete, finden wir zwei gleichartige Stücke, wo in einer kleinen Nische Maria mit dem Kinde in erhobener Arbeit abgebildet ist; das Ganze ist mit einem Blumenkranze umgeben. (Auf Leinw. 3 F. hoch, 2 F. 3 Z. br.) Ein Blumenstrauss in einem gläsernen Gefässe. (Auf Holz, 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 2¾ Z. br.) Die Geburt Christi als ein in grauer Masse ausgeführtes Basrelief, mit Disteln umrankt, welche grösstentheils mit schönen Blumen überdeckt sind. (Auf Leinw. 5 F. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Ein Kranz von mancherlei Blumen, der ein grau in Grau gemaltes Relief der Jungfrau mit dem Kinde umgibt. (Gleichen Maases mit dem vorigen Stück.) — G e r h a r d H o n t h o r s t, genannt *Gerardo dalle notte*, Schüler des Abraham Bloemaart, geb. 1592, gest. nach 1666. Fünf Stücke. Brustbild eines Mannes in kurzen krausen Haaren, mit Stutzbart; weil derselbe einen Spiegel in Händen hält, hat man hier eine Vorstellung Eulenspiegels vermuthet. (Auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Brustbild eines alten Weibes mit brennendem Licht in der Hand. (Höhe 2 F. 6 Z., Br. 1 F. 9 Z.) Eine auf ein Stück Geld, das in ihrer rechten Hand liegt, deutende Alte, mit brennendem Licht daneben. (Gemalt auf Holz, 3 F. 6 Z. hoch, 2 F. 6 Z. br.) Ein Zahnarzt nimmt einem Bauer einen Zahn aus, wobei ein junger Mensch mit dem Lichte leuchtet, während ein Beutelschneider seinen Vortheil ersieht. (Höhe 5 F. 2 Z., Breite 7 F. 9 Z.) Der Tochter Pharao's wird der Mosesknabe zugebracht. (6 F. hoch, 8 F. 2 Z. br.) — J a k o b J o r d a e n s, der feurige hochachtbare Nacheiferer Rubens', geb. 1594 zu Antwerpen, gest. daselbst 1678. Acht Meisterwerke, darunter die grosse Darstellung im Tempel, wo Simeon, vor welchem Maria steht, das Jesuskind in den Armen hält. (Höhe 15 F., Breite über 10 F.) Das „die Sänger“ benannte Gemälde, wo

Alt und Jung an einem wohlbesetzten Tische zusammensitzt, hat die angebrachte Devise: Wie die Alten sungen, so pfeifen die Jungen. (5 F. hoch, 7 F. 2 Z. br.) Der verlorne Sohn. Von Allem entblösst, ganz nackt, kommt der verirrte Jüngling vor die Thür eines alten Hirten, der ihn sehr unbarmherzig auf die Kost der Schweine hinweist. (Höhe 8 F., Br. 13 F.) Diogenes mit seiner Leuchte, mitten im Gemälde daherschreitend, sucht auf dem Markte nach Menschen! (8 F. Höhe bei 12 F. Breite.) Ariadne, umgeben von Faunen, Satyren und Bacchantinnen, welche zum Theil mit Einsammlung von Früchten beschäftigt sind. (8 F. 6 Z. hoch, 11 F. br.) — Von dem ausgezeichneten Landschafter Alexander Kierings (Keirincz), der 1596 zu Utrecht geboren ward und 1646 zu Amsterdam verstarb, vier Stücke auf Holz; das grösste eine Landschaft mit Waldung, durch die eine Landstrasse führt, wo Reisende zu Fuss und zu Wagen ziehen. (2 F. hoch, 3 F. 6 Z. br.) — Vom Schüler des Esaias

(Porträt nach A. van Dyck.)

van der Velde, Jan van Goyen (geb. 1596, gest. 1656), eine Meeresküste, wo man am Ufer links eine Signalstange bemerkt. (Auf Holz, hoch und breit 1 F. 3 Z.) — Von Michiel Janzens Sohne, Pieter Miereveit (geboren 1596), gute Bildnisse, z. B. das Brustbild eines Mannes mit weissem Barte und schwarzem runden Hute, und das Porträt eines in der Linken einen Handschuh haltenden Mannes. — Von Antony van Dyck (geb. 1599 zu Antwerpen, gest. 1641 zu London) berühmte Porträtstücke und Historien. Unter den erstern befindet sich das Bild eines völlig geharnischten Mannes mit lang herabhängenden Haaren und rother Binde um den Arm, welches wir hier im Holzschnitt mittheilen. Das Gemälde, auf Leinwand, hat 3 Fuss 2 Zoll Höhe bei 2 Fuss 6 Zoll Breite. Ferner nennen wir das Porträt des Malers David Ryckaert, der im Lehnstuhl sitzend, mit einer Pelzmütze und in dunkelbrauner Kleidung mit Futter von getigertem Pelzwerk, dargestellt ist. (4 F. 1½ Z. hoch, 3 F.

5½ Z. br.) Brustbild des Bruders von Rubens, in schwarzer Kleidung mit weissem Faltenkragen; hoch 2 F. 4½ Z., br. 1 F. 10 Z. Brustbild des Schotten John Thomas Parker in dessen 151. Lebensjahre; im Oval auf Holz gemalt, 2 F. 3¼ Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit. Bildniss Karls des Ersten von England; auf Leinw. 4 F. 4½ Z. hoch, 3 F. 5½ Z. breit. Die französische Prinzessin Henriette Maria (Gemahlin des Königs Karl I. von England); ganz gleichen Formats. Die Bildnisse der drei Kinder Derselben, Karl, Jakob und Anna Henriette; Höhe des Gemäldes 4 F. 8 Z., Breite 5 F. 3½ Z. Martin Engelbrecht mit krausem Haar, weissem faltigen Kragen und einer goldenen Kette über dem schwarzen Kleid. (2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Bildniss eines Mannes mit Stutzbart und schwarzen herabhängenden Haaren, in stählerner Rüstung; auf Holz gemalt, 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit. Brustbild eines Mannes in schwarzer Kleidung mit einer goldenen Schnur; auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 2 F. br. Bildniss eines ebenfalls schwarz gekleideten Mannes, dessen linken Arm ein schwarzer Mantel bedeckt. Dieses Stück, von 3 F. Höhe und 2 F. 4 Z. Breite, scheint einen englischen Grosswürdenträger, ein Mitglied des Oberhauses, vorzustellen; es ist das unter der Partei der Tories sich so oft wiederholende Gesicht und wohlgenährte Corpus eines jurisprudenten Lords, welcher den *Status quo* vertheidigt und mitten in der Debatte fein distinguirt, was hier mimisch mit der vor dem Leibe befindlichen rechten Hand geschieht. — Von den mythologischen Darstellungen van Dyck's nennen wir zunächst die prächtig gemalte Danaë. Die Zeusgeliebte ruht in horizontaler Lage auf den schwellenden Polstern und Kissen eines Ruhebettes und fängt den goldenen Regen der herniederfallenden Goldstücke, Ketten und Ringe, mit ausgebreiteten Armen und offenen Händen auf. In einen solchen Goldregen hatte sich Jupiter, um zu ihr zu gelangen, verwandelt. Danaë liegt da, als ob ihr bewusst wäre, wie kostbares Fleisch der Antony van Dyck malt. Ihre Duenna hat die Decke hinter ihr emporgezogen, damit kein Tropfen vom goldenen Regen verloren gehe. Ihr Amor kniet mit habsüchtigem Gesicht auf dem Lager zu ihren Füssen und untersucht die Aechtheit der Goldstücke auf dem Probirsteine. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 7 Z. hoch, 6 F. 5 Z. br.) Der trunkene von Bacchanten geführte Silen (auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 3 F. 2½ Z. breit.) Aus der Heiligenhistorie zwei Stücke: Maria als Himmelskönigin, mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Kinde, und St. Hieronymus, knieend vor einem Kreuzesbilde, wobei ein aufgeschlagenes Buch liegt. (Letzteres Stück ist auf Holz, 7 F. hoch, 7 F. 10 Z. breit; ersteres auf Leinwand, 4 F. hoch, 3 F. 5 Z. breit.) — Vom Schüler des Andrea Sacchi, Jan Miel (geb. 1599, gest. 1664), der von Salvator Rosa in dessen bekannter Satire *sulla Pittura* so bitter abgefertigt wird, sind zwei Bildchen auf Kupfer vorhanden; das eine zeigt einen bei einigen Ziegen auf einer Anhöhe sitzenden und die Sackpfeife blasenden Hirten, während das andre zwei Hirtenknaben bei etlichem Rindvieh vorführt; den vordern Knaben sieht man einen Dorn sich aus dem Fusse ziehen. (Beide Stücke 6 Zoll hoch, 10½ Zoll breit. Von Jan Victors, einem Schüler Rembrandts, der aber vor diesem Meister (um 1600) geboren ward und dessen Tod um 1670 fällt, sehen wir zwei alttestamentliche Historien, dann ein paar Hühner mit ihren Küchlein und dabei eine Taube. (Das Hausgeflügelstück ist 4 F. 10 Z. hoch, 4 F. br.) Von Hendrik van Averkamp (gen. *de Stomme van Campen*), welcher um 1620 blühte, sind zwei Bildchen auf Holz vorhanden, wo man Leute aller Stände auf einer grossen Eisfläche in der Nähe eines holländischen Dorfes sich belustigen sieht. Jan Wynants (geb. zu Harlem 1600, gest. um 1677) liefert drei Landschaften, darunter eine mit Vieh von Adrian van de Velde staffirt ist. Von Pieter Gysens (gest. um 1650), der aus Jan Brueghels [Sammetbreughels] Schule hervorging, bemerkt man sechs artige Bildchen theils auf Holz, theils auf Kupfer; z. B. ein grosses schönes Dorf, in dessen Mitte sich die Kirche erhebt; eine niederländische Gegend mit einem Kanale, im Vorgrunde ein Wirthshaus mit davor versammeltem Landvolk; Landschaft mit mehren Dörfern an den Ufern eines Stromes; ein mit dem Laufte aufgehangener Hase nebst einer Rohrdommel, einer Jagdtasche und einem Jagdhorne, auf dem Boden eine Flinte und mehre Vögel. — Bartholomäus van der Helst, geb. zu Harlem 1601, gest. zu Amsterdam 1670, bietet hier vier Porträtstücke, darunter das Bildniss einer Frau in schwarzem Kleide, die in einem Lehnstuhle sitzt und die Hand eines ihr zur Seite stehenden Mädchens fasst, welches eine Rose im Schürzchen trägt. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. hoch, 3 F. 6 Z. breit.) — Jan Davidze de Heem, geb. 1604, gest. 1674, zeigt sich in drei Stücken vortheilhaft als Maler von Blumen, Früchten und Küchengegenständen. Von Cornelis de Heem drei Fruchtstücke. — Antony Stevens, genannt *Palamedes*, geb. 1604, gest. 1680, lässt uns ein Reitergefecht anschauen; gemalt ist dasselbe auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 6 Z. breit. — Albert Cuyp, geb. 1606 zu

Dortrecht, bringt ein ländliches Bild, wo man bei Sonnenuntergang eine Frau mit dem Spinnrocken in der Hand vor einer Bauerhütte sitzen und daneben einen Mann liegen sieht; die Leute sind eingeschlafen; vor ihnen wird einiges Vieh gesehen. — Paul Rembrandt van Ryn (geb. 1606, gest. 1665) bietet dreizehn Porträtstücke, drei biblische Historien, ein Mythenstück, eine Landschaft und ein Rohrdommelstück dar. Dreimal sehen wir das Selbstporträt des Meisters. Das eine zeigt ihn mit einem Buch in der Hand, in welches er zeichnet. (Gemalt auf Leinw., 3 F. hoch, 2 F. 3½ Z. br.) Das andre stellt ihn mit rothem Mantel und einer Sammetmütze dar. (Hoch ist dieses Brustbild 1 F. 11 Z., breit 1 F. 7½ Z.) Das dritte zeigt ihn in Gesellschaft seiner Frau. Er sitzt in höchst glücklicher Laune vor einem reichbesetzten Tische, schaukelt seine freundliche Frau auf dem Knie und hält mit der Linken ihre Taille umschlungen. Es scheint der Moment zu sein, wo gratulirende Nachbarn sich an der Thür melden, denn die Königin seines Herzens und Hauses schaut sich stolzfreundlich um, und indem er sie mit ungeheurer Heiterkeit auf seinem Knie hebt, hält seine Rechte ein grosses Flötenglas voll prüselnden Champagners hoch empor, offenbar um ein Vivat zu bringen. Er ist festlich angethan mit braunrothem Tuchwamms, hat den Kavalierdegen umgehängt und trägt auf dem Kopfe das schwarze Barett mit der Straussenfeder. Sein junges Weibchen trägt ein grünseidenes Röckchen und eine seltene Kette von Amethysten um den Hals, welche sie eben vielleicht zum Geburtstagsgeschenk von ihm erhalten hat. Eine Pfauenpastete ist aufgetragen und so vorgerichtet, dass es aussieht, als sässe der Pfau auf dem Tische, ja er wirft den bunten Spiegelschweif so in die Höhe, dass er dem Gesichte Rembrandts zur Folie dient. (Dies Meistergemälde, auf Leinwand, hat 5 F. 9 Z. Höhe bei 4 F. 8 Z. Breite.) Sodann ist ein Kniestück zu nennen, die Tochter des Meisters darstellend, welche in der Rechten eine Nelke hält. Das süsse Gesicht rundet sich aus dem tiefdunkeln Hintergrunde im glühendsten Goldtone heraus, uns zugekehrt und ein wenig rechtshin gesenkt, höchst liebenswürdig und kindlich. Sie trägt ein rothes Gewand, das umschlungen wird von einem doppelten goldenen Gürtel; um den Hals hat sie eine Kette kleiner Korallen mit einer Schnur grosser Perlen, woran ein Saphir funkelt; auch hat sie Perlen im Ohrgehänge. Blonde Haarkräusel fallen auf ihre Stirn herab, und eine grosse reiche Locke stiehlt sich über die rechte Schulter hinunter. Die in kleinen Bauschen endenden Aermel lassen die vordere Armhälfte unbedeckt. Mit der einen Hand, deren Gelenk goldene Spangen schmücken, hält sie das aufgeheftelte Kleid vor dem züchtig mit dem Schleier verhüllten Busen zusammen, mit der andern Hand reicht sie uns eine rothe Nelke dar. Auf dem Kopfe trägt sie ein einfaches schwarzsammetnes Mützenhäubchen mit goldverziertem Saume, wo es auf der Stirn anliegt. (Gemalt auf Holz, 3 F. 6 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit.) Bildniss einer alten Frau, welche Gold wiegt und für Rembrandts Mutter gehalten wird. Julius Mosen in seinen Erklärungen der bedeutungsvollsten Meisterwerke dieser Gallerie hält besagte Alte für Rembrandts Frau in der Spätzeit ihres Lebens. Rembrandt selbst war reich und geizig geworden, und so lässt es sich hören, dass hier die Genossin seines Lebens vor uns sitzt und aufmerksam die Dukaten wägt, welche ihr Mann in Amsterdam mit seiner Kunst verdient hatte. Ueber Kopf und Schultern hat sie ein feines weisses Battisttuch. (Dieses Kniestück auf Leinwand misst 4 F. Höhe bei 3 F. 6 Z. Breite.) Porträt eines vornehm würdigen Greises mit reichem grauen Barte und auf die Stirn gedrücktem schwarzen Barett; sein schwarzer Umwurf lässt die Brust frei, über die ihm eine mit Juwelen besetzte Halskette niederhängt; sein Blick ist traum- und gedankenschwer und erinnert an den König in der Uhlandschen Ballade, der von seinem Thurme zu Thale schaut. Ein Lichtschein fällt auf die uns zugekehrte linke Hälfte des Gesichts und lässt alles Andre ins Helldunkel zurücktreten. Der rechte Arm ruht auf einem Postamente, die einen Stab haltende Hand sinkt schwer herab, während die behandschuhte Linke den andern Handschuh zugleich mit dem Mantel hält, welcher dadurch faltig in die Höhe bauscht. (Diese auf Leinw. gemalte Halbfigur hat 3 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 10 Z. Breite.) Eine derselben ähnliche Halbfigur ist auf Holz gemalt, 3 F. 7½ Z. hoch, 2 F. 9½ Z. breit. Dann nennen wir noch die Brustbilder eines jungen lachenden Weibes mit rothsammetnem Hute und eines freundlichen Alten, der eine Mütze mit goldener Schnure aufhat. Letzteres ist auf Leinw. 2 F. hoch, 1 F. 7 Z. br. Das erstere scheint Rembrandts Frau zu sein. (Auf Holz 1 F. 10 Z. hoch bei 1 F. 7 Z. Breite.) Unter den Historien ist merkwürdig die Hexe von Endor. In einem dämmerigen kellerartigen Gemache werden die Eingeweide eines Thieres auf einer Steinplatte verbrannt. Quervor kniet Saul, weiter zurück und vor dem Opferfeuer die Hexe. Diese, in blutfarbenes Zeug gehüllt, hat die Hände gefaltet und spricht gesenkten Hauptes ihren Zauberspruch. Samuels Geist ist emporgestiegen und schwebt an der Wand hin. Um das lange Haar trägt er die Priesterbinde. Das bärtige

Gesicht ist lichtscheu, grauenvoll abgekehrt. Saul hat sich vor der Erscheinung herumgewendet und drückt entsetzt die Augen zu, denn das Gespenst kündigt ihm sein und seiner Söhne Verderben an. Nach dem ersten Buche Samuelis 26, 19. (Gemalt auf Leinwand, 8 F. 7 Z. hoch, 10 F. breit.) Ein andres Rembrandtsches Historienstück soll laut dem Galleriekataloge die Esther vorstellen, wie sie reichgeschmückt, mit einer Krone auf dem Haupte, bei dem ihr zu Ehren veranstalteten Festmahle des Ahasverus an dessen Seite sitzt. Sehr richtig hat indess Julius Mosen bemerkt, dass wir hier nur eine märchenhaft zur Erscheinung gebrachte niederländische Hochzeit anzusehen haben. (Höhe des Bildes 4 F. 5 Z., Breite 6 F. 3 Z.) Die Skizze einer Grablegung Christi. (3 F. 5½ Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.) Das einzige mythologische Bild, das wir hier von Rembrandt sehen, hat die Entführung des Ganymed durch den Adler des Zeus zum Inhalt. Vom schönen Götterliebling ist hier nichts zu schauen, vielmehr zieht der Adler einen derben Buben empor, welcher unter Angst und Heulen unhöflich herunterpisst. Wahrhaft zeuswürdig ist der gewaltige Aar, und schreckhaft naturtreu die Grimasse des bäurisch feisten Jungen, der mit ganzem Körper gegen die ihm aufgezwungene Rolle des Ganymed protestirt. Entweder hat Rembrandt eine Satire auf den Mythus malen wollen, oder er hat nichts weiter beabsichtigt als die Darstellung eines ihm aus der Naturgeschichte bekannten Falles, wo ein nach Fleischbeute jagender Adler ein unbewacht im Freien liegendes Kind davonführt. (Gemalt auf Leinwand, 6 F. 2 Z. hoch, 4 F. 6 Z. br.) Endlich das Landschaftstück: eine flache Thalgegend mit einem Bache, an welchem man in der Ferne thurmartige Gebäude, näher aber eine Mühle bemerkt. Julius Mosen in seinen erwähnten Erläuterungen glaubt im fernen Wasser den Rhein und in der Mühle die bekannte Geburtsstätte Rembrandts am Rheinkanale zwischen Leydendorp und Koukerk bei Leyden zu erkennen. (Gemalt auf Leinwand, 2 F. 10 Z. hoch, 3 F. 8 Z. br.) — Von Erasmus Quellinus, dem Schüler Rubens', geb. 1607, gest. 1678, finden sich zwei Gemälde auf Kupfer, davon das eine die Verlobung der heil. Jungfrau mit dem Zimmermann Joseph darstellt. Auf dem andern kniet St. Katharina vor der Maria und wird von dem göttlichen Kinde mit einem Lorberkranze gekrönt. St. Apollonia und St. Margaretha stehen zu Seiten. (Höhe beider Bilder 1 F. 11., Breite 1 F. 5½ Z.) — Vom Schüler des Frans Hals, Adriaen Brouwer (geb. 1608, gest. 1640), mehre Bildchen auf Holz, darunter zwei Bauernschlägereien, ein mit einem sich verunreinigt habenden Kinde beschäftigter Bauer, ein lüderliches am Tische sitzendes Bauernpaar, und zwei Zerrbilder länglichrunden Formats. — Vom Schüler des Jan van Goyen, Herrman Sachtleven (geb. 1609, gest. 1685), funfzehn kleine Stücke auf Holz und Kupfer. Ansicht von Utrecht (auf K. 8½ Z. hoch, 1 F. 3 Z. br.); Ehrenbreitstein, mit Belebung der Rheinufer durch mehre Fahrzeuge (auf K. 10¼ Z. hoch, 1 F. ½ Z. br.); Schloss Hermannstein, links die feste Burg, rechts der schöne breite zwischen hohen Felsgebirgen hinfliessende Strom, im Vorgrunde am Ufer Frachtschiffe (auf Holz gemalt, 1 F. hoch, 1 F. 4 Z. br.); Engers zwischen Ehrenbreitstein und Neuwied, wo man Landleute mit dem Einärnten beschäftigt sieht (auf Kupfer 6¼ Z. hoch, 10 Z. br.); Landschaft mit Gebirgen, von deren Höhe man in ein schönes breites Thal niederschaut, in dessen Mitte sich ein Landsee befindet, um mehre Bauerhütten im Vorgrunde sind deren Bewohner beschäftigt (auf H. 1 F. 1 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.); ein enges Thal mit durchziehendem Flusse, an dessen linkem Ufer ein auf hohen Pfählen ruhendes Bauerhaus steht (auf H. 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.); kleine Gebirgslandschaft, wo Weinlese gehalten wird (auf H. 9½ Z. hoch, 7¼ Z. br.); eine gutgebaute Stadt, die den Fuss eines burggekrönten Berges umgibt, dahinter in der Tiefe ein Strom, der in der Ferne sich ausbreitet und viele Inseln bildet (auf H. 10 Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.) — Von dem *Crabatje* genannten Jan Asselyn (geb. 1610, gest. zu Amsterdam 1650) drei Stücke: ein starker grauer Ochse, hinter ihm ein Esel und eine Kuh, mit danebensitzendem Hirtenknaben; ein ziemlich verfallenes Kloster, in dessen Pforte ein Mönch steht und mehren Bettlern Speise darreicht; verfallne Mauern eines Prachtbaues, wovor ein Mann neben einem starken grauen Ochsen steht und mit einem Frauenzimmer spricht, das von der Mauer herabsieht. — Vom Schüler des Adrian Ostade, Cornelis Bega (geb. 1610, gest. 1664), ein in der Schänke sitzender wohlbeleibter lustiger Bauer, der einem hinter ihm stehenden Geiger zuhört. — Vom Schüler Rembrandts, Ferdinand Bol (geb. 1610 zu Dortrecht, gest. 1681), das Selbstporträt mit schwarzem flachen Hute, braunem Rocke und dunklem Mantel (auf Leinw. 2 F. 2½ Z. hoch und breit); ein Alter mit grauem Haupt- und Barthaar, der in einem grossen Buche liest (auf Leinw. 4 F. 3 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.); Jakob schlafend auf der Erde und im Traume die Engel auf der Himmelsleiter niedersteigen sehend (Höhe 4 F. 4 Z., Br. 3 F. 6 Z.); Josef seinen Vater Jakob dem Aegypterkönige Pharao vorstellend (6 F.

Höhe, 7 F. 7 Z. Breite); David in Gegenwart seines Geheimschreibers dem Urias befehlend, den schon in der Hand habenden Brief seinem Feldhauptmann Joab zu übergeben (5 F. 5 Z. Höhe bei 7 F. 5 Z. Breite), und die Rast der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, welches Stück wir hier im Holzschnitt wiedergeben. (Es hat auf der Leinwand 8 F. 2 Z. Höhe bei 9 F. 3 Z. Breite.) — Der feine Genremaler Gerard Terborch (gewöhnlich „Terburg" geschrieben), geb. 1610, gest. 1681, bietet zwei Stücke auf Leinwand, zwei auf Holz; man sieht z. B. einen vor einem Tische sitzenden und schreibenden Soldaten, auf dessen Schreiben ein Trompeter wartet, und ein junges, an einem mit grünem Sammet bedeckten Tische sitzen-

Rast auf der Flucht nach Aegypten, von Ferd. Bol.

des und die Laute spielendes Frauenzimmer, dem der Herr dahinter Unterricht zu geben scheint. Ersteres Stück, auf Leinwand, misst in der Höhe 2 F. 6 Z., in der Breite 1 F. 8 Z. Das letztere dagegen, ein Kniestück auf Holz, hat 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 1 Z. Breite. — Der berühmte Schüler des Frans Hals, Adrian Ostade (geb. zu Lübeck 1610, gest. zu Amsterdam 1685), bietet folgende Stücke. Des Künstlers Werkstatt. Ostade sitzt arbeitend vor seiner Staffelei; um ihn herum verschiedene zur Malerei nöthige Gegenstände. (Gemalt auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.) Das Innere einer Bauernwohnung, wo man ein grosses Fass, Kupfergeschirr und andre Geräthschaften umherliegen sieht. (Auf Holz 1 F. 5 Z. hoch, 1 F.

10 Z. br.) Mehre Gäste, der Müller, Fleischer, Richter, vielleicht Ostade selbst, in einer holländischen Schänke am runden Tische sitzend und ihr Gläschen trinkend. (Auf H. 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.) Nach Ostade sind zwei Gemälde vorhanden, davon das eine ein speisendes Bauernpaar am Tische zeigt, während das andre ein paar Bauern, deren einer sein Pfeifchen in einem Kohlenbecken anzündet, vor der Schänke sitzend darstellt. — Von Isaak Ostade, dem Bruder und Nachahmer Adrians, finden wir eine Winterlandschaft: eine flache holländische Gegend, wo Gross und Klein sich auf dem Eise belustigt. (Auf Holz gemalt; 1 F. 1½ Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.) — David Teniers der Sohn, geb. 1610, gest. 1690, zeigt sich als glücklicher Bauernscenen- und Teufeleienmaler, sowie auch als Landschafter. Da findet man schmauchende und schmausende, beim Bretspiel oder bei der Karte sitzende Bauern. Interessant der Idee nach ist der auf einem umgekehrten Fasse sitzende junge Mann mit einem Kruge in der Hand, aus welchem er sich soeben eingeschenkt hat. (Auf Holz, 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 12 Z. br.) Ein vortreffliches Genrebild geben die an einem Tische bei einem Kruge Harlemer schmauchenden Bauern ab; man bemerkt, dass ein junger Bauer zum Erstenmal die Pfeife kostet; derselbe hat sich mit heldenmüthigem Entschlusse zu den Schmauchern gesetzt und sein Gesicht offenbart uns den Kampf, den er bestehen muss. Ihm zur Rechten sitzt ein alter ausgepichter Geselle, der dem tröstlichen Bierkruge zuzusprechen und die Pfeife zu geniessen aus dem Fundamente versteht. Ein junger aus dem Bilde herauslachender Geselle stopft sich gleichfalls die Pfeife. Zwei andre gemüthliche Dampfer warten ruhig schmauchend den Ablauf dieser Versuche ab. Die Mutter oder Frau eines der angehenden Schmaucher guckt oben zur Fensterluke herein, unten nur von dem Hunde bemerkt, welcher ihr die Zähne zeigt. Durch einen offenen Bogen sieht man in die heitere Wirthsstube, wo vor dem Kamine sich Kartenspieler befinden. Der Wirth beim Kamine wärmt sich die Nase an der Pfeife und den Rücken am Feuer. (Gemalt auf Leinwand, hoch 2 F. 1 Z., br. 2 F. 7 Z.) Prächtig ist sodann die Darstellung einer Kirmes auf dem Dorfe. Dar Katalog bemerkt nur, dass auf dem Platze vor der Schänke eines niederländischen Dorfes sich dessen Bewohner mit Trunk und Tanz belustigen. Eine hohe bis an das Dach reichende Breterwand, welche quer über eine Seite des Bildes geht, trennt das Wirthshaus von zwei andern dahinterliegenden Häusern. Eine andre Breterwand geht auf der breiten Seite vor, bildet einen zweiten Hofraum und lässt einen Blick in das Dorf thun. Im ersten Hofraume ist lustiger Tanz; auf einer Tonne unter einem Baume steht der Orfeus, natürlich ein ins Holländische übersetzter mit dem Fiedelbogen; unten neben der Tonne am Baum angelehnt ein alter Dudelsackpfeifer, der das linke Ohr spitzt, vielleicht wegen der leichtsinnigen Geigenpassagen der Jugend, und auf das Tempo passt, wo er mit seinen maßlosen Dudelsacktönen sich in die Tanzmusik mischen kann. Nächst ihm sitzt auf der Erde ein von Musik, Bier und Liebe trunkenes Pärchen; dahinter gewahrt man einen jauchzenden Dorfmephisto, der die Arme jucheiend in die Luft wirft. An dem vordern der zwei zum Doppeltrittanz angetretenen Paare kann man sich nicht satt genug sehen, so schwungvoll erscheinen der Bursch und sein Mädchen in ihrer Bauerngrazie! Das hintere Paar dagegen will gar nicht zu Takte kommen. Zwei alte Bauern stehen dahinter, haben aber ihre Kritik vor der Hand auf das Liebespärchen gemünzt, welches unten so selig niedergesunken bei den Musikanten sitzt. Inmitten der Scene sieht man den bärtigen Nestor des Dorfes auf seinem Stuhle sitzend, in Hemdärmeln und mit Pfeife und Trinkkrug; er scheidet den Tanzplan von dem innern Hofe, wo Männer und Weiber beim Trinkgelage sitzen. (Dies Gemälde ist das umfänglichste der hier vom jüngern Teniers vorhandnen Werke; auf Leinwand gemalt hat es eine Höhe von vier Fuss acht Zoll bei sieben Fuss acht Zoll Breite.) Ein interessantes Bildchen auf Holz, 9 Zoll hoch, 1 Fuss breit, welches eine Hexenscene vorführt, zeigt den Meister auch tributbar jener fantastischen Richtung, die in der niederländischen Kunst öfter zu Tage kommt. Hier zeigt sich ein altes Weib, das in einem Tiegel rührt; hinter der Hexe ein grinsend zusehendes Gespenst; im Hintergrunde eine junge Hexe, ein nacktes Weibsbild, das auf einem Besen reitet und welchem ein auf einem Stocke hockendes Schwein voraus in die Esse hinaufmacht. Eben so fantastisch und grell ist die von Teniers öfter ähnlich wiederholte Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius. In einer Höhle, in welche von zwei Seiten das Tageslicht einfällt, sitzt der Heilige vor einem Felsblocke; vor ihm steht das Crucifix, dabei liegt das Gebetbuch und dahinter ein Todtenschädel; unfern davon bemerkt man eine Flasche, die wahrscheinlich ein Teufelselixir enthält. Hinter dem Heiligen steht ein altes hasenähnliches Weibchen, die personificirte Wollust, und deutet auf ein schönes Weibsbild mit Habichtsfüssen, die verrätherisch unter dem Gewande hervorgucken. Diese verfängliche Schöne nähert sich dem heiligen Manne mit dem Zaubertranke in ihrer

Hand. Währenddem spielt der tollste Teufelsspuk in den scheusäligsten Fantasiebildungen vor und neben dem Heiligen das grausigste Spiel, namentlich dringt eine Heerschaar von offenen Frosch- und Krötenmäulern, Höllenconcert machend, auf den armen Einsiedler ein. Oben flattern Vampyre in den barocksten Gestaltungen. Hinten in der zweiten Abtheilung der Höhle sieht man den geprüften Heiligen sitzend und betend, und einen Raben, welcher ihm Brot bringt. — Auch ein Beispiel der wunderlichsten Verbindung von Historie und Genre bietet hier Teniers; er lässt uns nämlich eine Wachtstube mit mehren sich unterhaltenden Kriegsknechten schauen und schickt im Hintergrunde die Historie vom Petrus nach, den ein Engel aus dem Gefängnisse befreit. Nur dadurch lässt sich dies Zwitterstück noch rechtfertigen, wenn man es mit Mosen für eine Allegorie auf Alba's Verfolgung der niederländischen Protestanten ansieht. (Es ist auf Kupfer gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 8 Z. br.) — Von dem grossen Seemaler Simon de Vlieger (geb. zu Amsterdam 1612, gest. um 1670) findet man einen Seesturm mit zwischen zwei Klippen gescheitertem Schiff (auf Leinw. 1 F. 1 Z. hoch, 1 F. 4 Z. br.) und einen gefrornen See mit Schlittschuhläufern und Schlitten (auf Holz in der vorigen Grösse). — Von Pieter van Laar (geb. 1613), der in Rom den Spitznamen *il Bamboccio* empfing, daher auch seine und seiner Nachahmer Gemälde „Bambocciaten" genannt wurden, sieht man drei Stücke mit Scenen aus dem römischen Volksleben. — Von dem ebenfalls 1613 gebornen Arthus van der Neer drei Stücke, darunter zwei schöne Mondlandschaften. Auf dem einen Bild ist in der Abenddämmerung der Vollmond über einer den Horizont begrenzenden Stadt aufgegangen; auf dem andern ist es Nacht, ein Theil der am Ufer des Flusses hinlaufenden schönen Bäume begrenzen den Horizont, indess sich der Mond in den Fenstern ländlicher Wohnungen spiegelt. (Beide auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch und 2 F. 5 Z. br.) — Jakob van Artois, geb. zu Brüssel 1613, gest. 1665, bietet eine Landschaft mit weiter Ferne und schönen Baumgruppen im Vorgrunde, dabei einiges Vieh auf der Weide. (Auf Leinwand, 2 F. 8 Z. h., 4 F. 2 Z. br.) — Von Otho Marseus van Schrieck (Otto Marcellus, genannt Snuffelaer), geb. 1613, gest. 1673, finden wir zwei Stücke gleichen Maases auf Leinwand (Höhe 2 F. 4 Z. bei 1 F. 10 Z. Breite); das eine zeigt eine von mehren Schmetterlingen umgebene Mohnpflanze und an der Erde kriechende Eidechsen und Kröten; das zweite stellt ähnliche Pflanzen mit mancherlei Faltern und andern Insekten dar, zugleich sieht man eine Viper im Begriff eine junge Grasmücke aus dem Neste zu holen. — Gerard Dow (Schüler Rembrandts), geb. 1613, gest. 1680, bietet siebzehn verschiedne Bilder, darunter wahre Glanzstücke feiner gemüthlicher Genremalerei, z. B. der alte Schreibmeister, der triumfirende Zahnarzt etc. Zwei Selbstporträts des Meisters; das eine zeigt ihn sitzend und in ein Buch zeichnend, das andre führt ihn als Violinspieler vor. Zwei Bildnisse seiner Mutter, davon das eine nur 5½ Zoll Höhe bei 4 Zoll Br. misst und die Alte mit der Brille auf der Nase in einem Blatte lesend darstellt. — Von Pieter Verelst (geb. 1614) zwei Bildnisse, in denen sich die Richtung der Rembrandtschen Schule ausspricht. Das eine zeigt einen Mann mit schwarzem Brustharnisch über gelbem Kollet und mit einer gelben silbergestickten Feldbinde; das andre ist das Brustbild eines Mannes in stählerner Rüstung, mit gelber Feldbinde und weissem Spitzenkragen. — Gabriel Metsu (gewöhnlich Metzü geschrieben), geb. 1615, gest. 1658, bietet sieben Stücke dar, in denen man wohl den Rivalen Gerard Dow's hinsichtlich der hohen technischen Vorzüge nicht verkennen kann, obschon er grade das Anziehendste von Dow's Kleinbürgerlichkeitsmalerei, den über dessen Scenen ausgegossenen poetischen Hauch, nicht sehr erstrebt, geschweige erreicht hat, so dass man bei ihm vielmehr eine prosaische Auffassung der kleinbürgerlichen Welt findet, welche letztre dann unter seinem Pinsel gar zu oft der Langweiligkeit verfällt. Metsu's bemerkenswertheste Bilder sind hier ein Wildprethändler, ein Geflügelverkäufer, eine Wildprethändlerin und eine Spitzenklöpplerin (welche vier man im Hanfstängelschen Galleriewerke lithographirt findet); auch ist der Stammgast im breitkrämpigen Hute nicht zu vergessen, der die Feuerzange mit der Kohle in der einen, die irdene Pfeife in der andern Hand haltend am Kamine sitzt und seine Augen nach der lachenden Kellnerin gedreht hat, die ihm den Bierkrug auf den Tisch setzt und eine unwiderstehliche Schönheit für ihn zu sein scheint. — Von David Ryckaert (geb. zu Antwerpen 1615, gest. 1677) zwei Bauernfamilienstücke. — Von Govaert Flinck (geb. zu Kleve 1616, gest. 1660), der die frappanten Effekte seines Meisters Rembrandt zu mildern und mehr die Darstellung der Form zu geben suchte, aber dabei nicht überall zur Einfalt unbefangner Naturanschauung zurückzukehren vermochte, finden sich hier freilich keine ihn völlig charakterisirende Stücke vor, da er hier nur durch Brustbilder (drei männliche) vertreten ist. — Salomon Ruysdael (geb. zu Harlem 1616, gest. 1670), der ältere Bruder des grossen originellen Land-

schafters Jakob R. liefert drei Stücke: Theilansicht eines holländischen Dorfes mit einer Windmühle und vielem in der Strasse versammelten Volke; ein breites durch dichtes Gebüsch am jenseitigen Ufer begrenztes Wasser, wo Fischer in einem Kahne ihre Netze einziehen; und eine flache Gegend um ein Dorf, an dessen Eingange in der Nähe eines Brunnens Reisende zu Pferd und zu Wagen halten. — Antoni Waterloo (geb. 1618, gest. 1660). Zwei Landschaften; die eine mit üppig bewachsnen Felsen und Baumgruppen, in der Mitte ein mit Kähnen belebter Landsee; die andre mit hohen Felsen und einem Sturzbach. — Gonzales Coques, geb. 1618, gest. 1684, ein Schüler des Ryckaert. Von ihm sollen angeblich die unter Nr. 393 — 395 aufgehängten Bildnissstücke sein, nämlich König Karl I. von England in den Vorhallen seines Lustschlosses, dessen Gemahlin Henriette Maria vor einem Tische, auf welchem die Krone und ein Gefäss mit Rosen und Lilien steht, und ein Familienbild von sieben Personen, bei denen, wie die am Boden liegenden Instrumente andeuten, die Musik sehr legere Verehrer haben mochte. In den erstern beiden Gemälden ist die Architektur von Steenwyk gemalt. — Der Schüler des Jan Both, Philip de Koninck (geb. 1619 zu Amsterdam, gest. 1689), bietet zwei Porträts, das eines alten starkbärtigen Mannes, der in der Linken ein metallenes Sehrohr und in der Rechten eine Brille hält, und das eines Mannes mit Federhut und rothem Mantel. — Von Herrman Swanevelt (geb. um 1620) eine italiänische Landschaft. — Philip Wouverman, geb. zu Harlem 1620, gest. daselbst 1668. Von diesem fruchtbarsten Maler der Romantik des dreissigjährigen Krieges zählt man hier 55 Stücke. Hervorhebenswerth sind folgende. Reitergefecht bei einer brennenden Windmühle. (Auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 4½ Z. br.) Marketenderzelt mit wehenden Fahnen, hoch vorn auf der Zeltstange das grüne Reis, darunter ein Kranz; vor dem Zelte die flinke Marketenderin, welche einem Reiter ein Gläschen Meinecker eingeschenkt hat; im Vorgrunde sitzend und knieend spielende Landsknechte; ein Junker Hans steht lachend neben seinen Pferden, einem Schimmel und einem Braunen, welche aus einer Krippe fressen, hat den rechten Arm aufgestemmt und sieht in die tolle Lagerwirthschaft hinein; ein Kamerad weist ihm den leeren Krug, ein Trompeter zu Pferd blickt herab zu ihm; vor dem zweiten anstossenden Zelte tanzt Einer mit seiner Dirne. (Gem. auf Leinw. 2 F. 11 Z. hoch, 3 F. 9 Z. br.) Ein andres Marketenderzelt mit davorhaltenden und trinkenden Reitern, nebst einem blasenden Trompeter. (Gem. auf Holz, 1 F. 8½ Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Eine Reiterabtheilung, welche auf dem Marsche Rast hält. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 2½ Z. br.) Gefecht auf einer steinernen Brücke. (Auf Leinw. 3 F. 8 Z. hoch, 4 F. 10 Z. br.) Eine von Kanonen bestrichene Stromfurt und Ueberfahrt, wo Reiter ihre Rosse in die Schwemme reiten. (Auf Holz gemalt, 1 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Schlachtscene aus dem niederländischen Freiheitskampfe. Bewaffnete Bauern kämpfen gegen Reiterei; Weiber mit Kindern suchen fliehend ihre Habe zu retten. (Gemalt auf Leinw., hoch 2 F., br. 2 F. 10 Z.) Im Vorgrunde einer kleinen Landschaft hat sich eine Familie gelagert; dazu gesellt sich ein alter Landsknecht, der seinen Schimmel und Braunen an den Zäumen herumführt und dabei den Leuten von seinen Heldenthaten erzählt; weiter zurück oben auf dem Feldraine hält ein Landmann mit dem Ackern inne und stützt seinen Arm auf den Rücken seines Zugochsen. (Gemalt auf Kupfer, 1 F. 9½ Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein Pferdemarkt in einer schönen offenen Gegend. (Auf Leinw. 2 F. 3 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.) Ein Herr vor einer Schmiede, der seinen Schimmel beschlagen lässt, im Vorgrunde ein Knabe, der eine Ziege vor einen Kinderwagen gespannt hat. (Auf Kupfer, 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein andrer seinen Schimmel beschlagen lassender Herr; bei der Schmiede ein Mann auf einer Leiter, der sich mit einem Weinstocke beschäftigt. (Auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Auf dem neben einem Bache gehenden und über eine kahle Anhöhe führenden Wege ist ein Reiter von seinem Schimmel gestiegen und umarmt ein sich sträubendes Landmädchen. (Höhe des Bildes 1 F. 6 Z., Breite 1 F. 2 Z.) Rückkehr von der Jagd. Eine Dame und mehre Herren zu Pferde halten an einem Hügel, wo oben ein Weinhaus winkt. (Auf Holz, 1 F. 9 Z. h., 2 F. 9 Z. br.) Eine Reiherbaize am Saume eines Waldes; auf den Bäumen bemerkt man die Reihernester. (Gem. auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite.) Ein Hirschhetzen in flacher Landschaft, worin verfallne Gebäude. (Auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) — Von Wouvermans Zeitgenossen Jan van Lin, genannt Stilheld, welcher um 1664 als Pferde- und Schlachtenmaler zu Rom blühte, sieht man ein Reitergefecht zwischen Türken und Europäern unter den Mauern einer Festung (auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite); einen langen Zug von Leuten, die von der Jagd kommen und denen ein Reiter und ein mit einem Reh beladenes

Pferd folgen (auf Holz, 9½ Zoll hoch, 11½ Zoll br.); eine Frau auf einem Esel, mit dem Kind auf dem Arme an einem Wirthshause vorbeireitend. (Gleichen Formats.) — Von dem bedeutsamen Schüler Rembrandts, Gerbrandt van den Eckhout (geb. 1621, gest. 1674), ein Gemälde auf Kupfer (2 F. 2 Z. hoch, 3 F. br.), darstellend den Simeon im Tempel, der das Jesuskind auf den Armen hält und knieend dem Herrn dankt. — Von dem neben den grossen Landschaftern Jakob Ruysdael und Minderhout Hobbema eigenthümliche Stellung einnehmenden Aldert van Everdingen (geb. zu Alkmaer 1621, gest. daselbst 1675) finden sich fünf schätzbare Stücke vor. Das eine zeigt uns eine von Tannenwald begrenzte Ebene und mit Laubholz bedeckte Felsenmassen, wozwischen sich ein Strom in die Tiefe des Vorgrundes ergiesst.

(Nordische Gebirgslandschaft von Everdingen.)

Auf der Seite des Felsens, zwischen dem der Strom herunterkommt, ist oben ein Blockhaus romantisch hinausgebaut; ein schwankender Steg geht über eine Kluft, und darauf wandeln Bewohner des Hauses hinüber und herüber. Unten auf dem Felsen hat sich am Wasser eine Ziegenheerde gelagert, und oben hinter Ahornbäumen blickt der Thurm mit seiner Zunge, der Glocke, aus dem benachbarten Dorfe. Dies Gemälde ist eins der poesiereichsten Nordlandsbilder, die uns von Everdingen (der die Studien zu solchen Darstellungen auf seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen gesammelt hatte) überhaupt bekannt sind. Es ist auf Leinwand gemalt, 4 F. 1½ Z. hoch, 4 F. 10½ Z. breit. Ein andres enthält einen kleinen mit Tannen und Laubholz

bedeckten Hügel und an dessen Fusse einen Hirten mit etlichen Ziegen. (Gemalt auf Holz, 11 Z. hoch, 10 Z. br.) Ein drittes — eine kleine Landschaft, in welcher ein Schloss liegt — zeigt im Vorgrunde nackte Felsen, rechts etliche Tannen, unter welchen man Holzmacher beschäftigt sieht. (Gem. auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein viertes bietet eine kleine Landschaft mit etlichen Mühlen an einem Flusse. (Auf Holz, hoch 1 F. 6 Z., br. 1 F. 9 Z.) Das fünfte endlich, welches der Holzschnitt auf Seite 77 nach Kräften veranschaulicht, stellt eine felsige Nordlandsgegend mit sehr bewölkter Luft dar. Im Vorgrunde wird ein Hirsch von Jägern durch das Wasser gehetzt. (Wieder auf Holz, 1 F. 7½ Z. hoch, 2 F. 3½ Z. br.) — Nikolaas Berchem, gewöhnlich Berghem geschrieben, geb. zu Harlem 1624, gest. allda 1683, ist durch 10 Stücke vertreten, die meist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind und zum Theil Glanzstücke der idyllischen Richtung des von Baptist Weenix herangebildeten Meisters heissen dürfen. — Jan Fyt, geb. 1625, bescheert uns einen todten Hasen und etliches Flügelwild nebst einer Melone und Gartenfrüchten auf einem Tische. — Der durch seine Landschaften mit Thierstaffage hochberühmte Paul Potter (geb. zu Enkhuysen 1625, gest. zu Amsterdam 1654) bietet zwei treffliche Viehstücke und einen Buchenwald, in welchem gekoppelte Hunde zur Jagd geführt werden. In letzteres Stück sind die Figuren von van de Velde eingemalt; es misst 2 F. 2 Z. Höhe bei 2 F. 8 Z. Breite. Auf dem erstern der eigentlichen Viehstücke treibt der Hirt einiges Rindvieh über einen morastigen Dorfweg aus; er schlendert hinterdrein, während der Heerdochse breithüftig und stolz wie ein Dorfschulze voranschreitet und die Seinen zum Ziele führt. Im zweiten Bilde sieht man ausser etlichem Rindvieh ein Pferd und ein paar Schafe weidend auf einem Hügel; ein Stier reibt sich den juckenden mastigen Nacken an einem Pfahle, der zu diesem Behufe fürsorglich vom Maler angebracht ist. Beide Stücke, das letztere auf Holz, das erstere auf Leinwand, haben 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 9 Z. Breite. — Hendrik Verschuring, Schüler des Jan Both, geb. 1627, gest. 1690, bietet einen „Christus, der zur Schädelstätte geführt wird" und die Darstellung eines Heertrosses, der sich unfern bedeutender Ruinen gelagert hat, aber im Begriff ist sich zum Aufbruche fertig zu machen, um dem in der Ferne im vollen Abmarsche begriffenen Heere zu folgen. (Dieses Stück, auf Holz gemalt, hat 2 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 7 Z. Breite.) — Jakob van der Meer, geb. zu Schoonhoven 1628, gest. 1691, stellt uns zwei Männer in ziemlich zweideutiger Gesellschaft eines Mädchens und einer Alten vor. Die Figuren lebensgross. — Von dem Antwerpener Pieter van Bredael, geb. 1630, zwei Stücke. Das eine zeigt uns schöne Ruinen antiker Gebäude und theatralisch gekleidete Männer und Frauen, die dazwischen mit Tanz sich vergnügen. Das andre stellt Aehnliches vor; hier macht ein schwarz gekleideter Mann den Vortänzer. Beide Stücke, auf Holz, haben 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 5 Z. Breite. — Vom Schüler des Pieter Snayers, Anton Frans van der Meulen (geb. 1634, gest. 1690), drei Stücke: Reise Louis XIV. nach Fontainebleau; derselbe König mit seiner Gemahlin Marie Therese auf dem Wege zum Einzug in Arras; Ebenderselbe im Moment, wo er in einem Walde während eines Gefechtes einem Officier Befehle gibt. Alle drei auf Leinwand gemalt haben über 2 F. Höhe, 3 F. und darüber Breite. — Vom Schüler des Nikolaas Berchem, Karel du Jardin (geb. 1635, gest. 1678), ebenfalls drei Stücke: eine ziegenmelkende Magd vor einem Strohhüttchen; eine rothe Kuh auf einem Hügel, im Hintergrunde ein Hirtenknabe mit seinem Hunde; Diogenes, der hinter sich einen Knaben aus der hohlen Hand trinken sieht. Ersteres 9¾ Z. hoch, 1 F. breit; das zweite 11 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit; das dritte 1 F. 1 Z. hoch und breit; letztere beide auf Holz. — Vom Schüler des Evert van Aelst, Willem van Aelst (gestorben 1697), zwei appetitliche Schaustücke; das eine mit Austern, Zwiebeln und geschnittenem Hering in zinnerner Schüssel, wobei ein paar Weinrömer stehen; das andre mit Muscheln, Aprikosen und einem Johannisbeerreis, die zusammen auf einem Tische liegen. — Von dem bedeutenden Marinemaler Beerestraaten (auch Beerstreet geschrieben), gestorben nach 1680, eine Seeansicht mit steilen und zum Theil befestigten Felsufern, mit heransegelndem Dreimaster und mehren andern Schiffen in der Ferne, und ein Seesturm, wo ein Schiff bereits an das Felsenufer geworfen ist und die Mannschaft sich in einem Boote zu retten sucht. Letzterer auf Leinwand gemalt, 4 F. hoch bei 5 F. 8 Z. Breite. — Von dem sehr produktiven Schüler des Gerard Dow, Frans van Mieris (geb. 1635, gest. 1681), zwölf zum Theil vortreffliche Genrebilder. Am Bekanntesten ist der Kesselflicker, Wirth einer Erbschänke, auch Utensilienhändler, der mit Kennermiene einen alten Kessel untersucht, während die Scheuermagd auf den Urteilsspruch wartet. Dann ist der alte Gelehrte beachtenswerth, der sich die Feder schneidet. Am Fenster steht ein Globus im Gestelle, auf welchen helles Licht fällt, und in der Ecke des Fensterbogens,

hinter dem der Alte mit edlem feinen Gesichte vor einem Tische sitzt, sticht eine Messingschüssel mit klarem Wasser blendend in unser Auge. Dies auf das Sauberste ausgeführte Gemälde auf Holz hat 1 F. 3 Z. Höhe bei 10 Z. Breite. Der Künstler selbst in seiner Werkstatt. Er sitzt in so grosser Behaglichkeit da, dass man die Dame im weissen Atlaskleide, die vor ihrem angefangenen Porträt steht, für die Frau Meisterin halten möchte. (Gem. auf Leinw. 2 F. 1½ Z. hoch, 1 F. 7½ Z. breit.) Eine andre Darstellung des Malerateliers zeigt den Meister mit der Palette in der Hand neben der Staffelei stehend, vor welcher ein Herr sitzend das angefangene Gemälde betrachtet. Ein besonders interessantes Stück ist auch der Stabstrompeter, der seine Armirung abgelegt hat und behaglich sein Pfeifchen rauchend am Tische sitzt. Das saubere Zimmer ist nur vom vorderen Fenster erhellt, denn vor den beiden andern sind die Gardinen heruntergelassen. Man sieht auf dem Tische vor dem Fenster den Bierkrug, das Stundenglas, die irdene Pfeife, Tabak, das berühmte Quispeldortje und französische Spielkarten. Ueber den zweiten Stuhl hat der Trompeter seinen violetten, mit Goldfransen besetzten Mantel gehängt und den Staatsdegen darangelehnt, in die andre Ecke genüber seine Trompete und den mit Goldknöpfen besetzten Kürass gestellt, sich selbst aber in seiner Hausmütze auf den Stuhl dem Fenster genüber an die Schmalseite des Tisches gesetzt, von welchem er sorgsam den feinen grünen Teppich zurückgestreift hat. Nun verdampft er gemüthlich seinen Tabak und scheint einen Kameraden zur Rauch- und Spielpartie zu erwarten. Die rechte, noch den Handschuh tragende Hand hat er in die Seite, die Linke aber mit der geliebten Thonpfeife auf den Tisch gestemmt. So schaut er überselig aus, und mit unendlicher Sorgfalt hat der Pinsel Alles an und bei ihm zur Erscheinung gebracht. Selbst auf der Diele kann man die Holzadern in den Bretern zählen, man sieht die Fäden am Seidenzeuge, die Härchen am Sammet. (Gemalt auf Holz, 1 F. 2 Z. hoch bei 11 Z. Breite.) Ein liebeschmachtendes Fräulein, leicht gekleidet und nachlässig vor einem Tische sitzend, auf dem eine Laute liegt; aufmerksam hört diese Donna den Berichten eines hinter ihr stehenden alten Weibes zu. (Auf Holz, 1 F. hoch, 10 Z. br.) Das Mädchen mit dem Papagei, welches in einem mit weissem Pelzwerke besetzten Kleide vor ihrem Plaudervogel dasitzt. (Ein 9 Z. hohes und 7 Z. breites Bildchen.) Das alte Mütterchen in weissem Häubchen und rother Jacke, das in den Blumentopf auf dem hölzernen Tische einen Nelkenstock pflanzt. (Auf Holz gemalt, 1 F. hoch, 9 Z. br.) Der alte Holländer im grauen Hute, der „begnoegten“ Angesichts das gypsene Schmauchröhrchen in der einen, die hölzerne Bierkanne in der andern Hand hält. (Gleichen Formats mit dem vorigen Bilde.) Eine junge Dame im rothen Pelzkleide mit ihrem Hündchen auf dem Schoosse vor einem Spiegel sitzend. (1 F. Höhe bei 10 Z. Br.) — Der berühmteste Schüler des Nikolaas Berchem, der das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur darstellende grosse Landschaftsmeister Jakob Ruisdael (auch Ruysdaal geschrieben), geboren zu Harlem 1635, gest. daselbst 1681, ist hier durch dreizehn originale Stücke vertreten. Am Bekanntesten ist die Landschaft mit dem Kirchhof. Man sieht im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines vormals mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen vormalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt ihr Zeugniss ablegen, dringt diese Wildniss ein. Heranschäumend sucht sich ein Bach im Vorgrunde einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächstliegenden Grabplatten. (Gemalt auf Leinwand, 3 F. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Namhaft ist ferner die Gebirgslandschaft mit dem Kloster, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie. (Auf Leinw. 1 F. 8 Z. hoch, 3 F. 4 Z. br.) Dann die Jagdlandschaft mit von van de Velde eingemalten Figuren. Vor uns liegt der klare Spiegel eines breiten seichten Gewässers mit darin und daran stehenden und sich spiegelnden Buchen und Pflanzen mitten im Walde. Die Morgensonne bricht durch die kräuselnden Wolken, welche man im Wasserspiegel vorüberziehen sieht. Eine Hirschjagd geht durch Wald und Wasser hindurch, wo durch van de Velde's Figuren jedoch die Poesie der ruiskaelschen Waldeinsamkeit offenbar gestört ist. (Auf Leinw. 3 F. 10 Z. hoch, 5 F. 2 Z. br.) Die einsame Fichte, welche diesseits an einem rauschenden Waldbache steht, der durch ein mit Laubgehölz bewachsenes Thal strömt und im Vorgrunde einen kleinen Wasserfall bildet; jenseits eine einsame Hütte. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 2 Z. br.) Das Bergschloss Bentheim hinter einer Baumgruppe. (Auf Holz gemalt, 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Rauhe Gebirgsgegend, wo ein Waldstrom im Vorgrunde einen Wasserfall bildet. In der Ferne etliche Bauer-

hütten. (Auf Leinw. 3 F. 6¾ Z. hoch, 2 F. 11¼ Z. br.) Ein mit schönen Bäumen bewachsner Hügel, von dem ein Bächlein herabstürzt; ein Knabe weidet einige Schafe und eine weisse Ziege. (Auf Leinw. 2 F. 3½ Z. hoch, 1 F. 10 Z. br.) Ein schöner Wasserfall an einem baumbewachsenen Hügel. (2 F. 5 Z. Höhe bei 1 F. 11 Z. Breite.) Baumreiche Landschaft mit Dorf im Hintergrunde. Ueber den Fluss eine hölzerne Brücke. (Höhe 2 F., Br. 2 F. 4 Z.) Flache Waldgegend, wo man mitten durch das Gehölz den Horizont sieht. (2 F. 2 Z. hoch bei 1 F. 10 Z. Breite.) — Von Jan Vonck ein durch Hunde verfolgtes Reh, wozu Jakob Ruisdael die Landschaft gemalt hat. (Auf Leinwand, 4 F. 9 Z. hoch, 7 F. 3 Z. breit.) — Der berühmte Federviehmaler Melchior Hondekoeter, Schüler seines Vaters Gisbert und des J. B. Weenix, geb. zu Utrecht 1636, gest. zu Amsterdam 1695, bietet zwei Henne- und Hahnstücke. Auf dem einen sehen wir in Gesellschaft ihrer Küchlein eine Henne neben ihrem Hahn, die sich beide in drohender Stellung gegen einen Raubvogel befinden, der eins ihrer Küchlein in seinen Klauen hält. Das andre Bild zeigt uns einfach eine von Küchlein umgebene Henne mit dem Hahne dahinter. Ersteres Gemälde, auf Leinwand, misst 3 F. 10 Z. Höhe bei 4 F. 11 Z. Breite. — Jan Hackert (geb. zu Antwerpen 1636, gest. 1699), der als Landschafter sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte, gewährt uns den Anblick einer schönen Waldgegend mit Wasser in der Mitte, durch welches ein Herr zu Pferd einen Hirsch hetzt. (Auf Leinw. gemalt, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.) — Vom Schüler des Paul Potter, Jan le Duc (geb. 1636, gest. 1671), zwei Bildnisse eines Mannes mit Stuzbart, in schwarzer Kleidung und weissem Spitzenkragen. Beide auf Holz, das eine nur 8 Z. hoch und breit. — Von A. le Duc, der um 1650 blühte, trifft man einen wüthenden Soldaten, der einen Bauer beim Kopfe hat und ihn durchbohren zu wollen scheint. Das Weib des Bauers fleht um Gnade. — Der Geistreichste unter allen niederländischen Bambocciatenmalern, Jan Steen, dessen Leben in den Zeitraum von 1636 — 1689 fällt und der, um den Humor des Lebens recht nah zu haben, eine öffentliche Weinwirthschaft hielt, wird hier wenig kennen gelernt, da er sich nur in einem Stücke zeigt, das eine ihrem kleinen Kinde die Nahrung mit einem Löffel reichende Frau darstellt. (Gem. auf Holz, 1 F. hoch, 10 Z. breit.) — Maria van Oosterwyck, geb. zu Nootdorp bei Delft 1630, gest. zu Eutdam 1693, Schülerin des David Heem, bietet Blumen in gläsernem Gefässe mit etlichen Muscheln daneben; ferner hinter einem Vorhange auf einem Marmortische mehre Weintrauben, eine Orange und eine Melone. — Von Matthäus Stoom ein Reitergefecht. (Auf Leinw. 4 F. hoch, 5 F. 4 Z. br.) — Von Dirk Stoop, der um 1650 als Schlachten- und Jagdenmaler blühte, sehen wir einen von Jagdhunden umgebenen Mann, der sich auf den Sattel seines Pferdes lehnt und Jagdgefolge erwartet. (Auf Holz, 2 F. Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite.) — Cornelis Janson van der Keulen, als Sohn holländischer Aeltern zu London geboren, gest. im Haag 1656, lässt sich in drei Porträtstücken beurtheilen, dem Porträt eines geschmackvoll schwarz gekleideten Mannes und den Bildnissen zweier Frauen in schwarzer Kleidung, mit schwarzem Federfächel. — Drost van Terle, ein Meister aus Rembrandts Schule, der zwischen 1650—1670 blühte und welchen Descamps in der Zeichnung und Färbung gleich tüchtig, namentlich aber in der erstern geschmackvoll findet, ist durch zwei Stücke vertreten, davon das eine den Argus vorstellt, wie er arglos dem als Hirtenknabe verkleideten und auf einer Pfeife blasenden Merkur zuhört, während das andre einen Greis vorführt, der seinen Enkel aus einem Buche unterrichtet. — Von dem trefflichen Bildnissmaler Pieter de Grebber, der noch 1651 blühte und sonst durch Radirungen in der rembrandtschen Weise bekannt ist, ist das „Brustbild einer jungen Weiblichkeit in schwarzer, mit einer Feder geschmückten Sammetmütze,“ das „Brustbild eines jungen Mannes mit Pelzmütze“ und das „Bildniss eines einen Bogen in der Hand habenden jungen Menschen“ vorhanden. — Von dem Harlemer Geschichts- und Bildnissmaler Salomon de Bray, welcher 1664 verstarb und ein kunstvoller Maler und schöner Zeichner genannt wird, finden sich ebenfalls zwei Porträtstücke; das Brustbild eines mit einem grünen Zweige bekränzten jungen Burschen, und das Brustbild eines Mädchens im Strohhute, mit einem Birnenzweig in der Hand. — Willem Romeyn, der sich nach Berchem und Karel du Jardin bildete und zwischen 1640 — 1660 blühte, bietet eine kleine Landschaft dar, deren Hintergrund einen hohen Felsen zeigt; im Vorgrunde weiden Ziegen, Schafe und Rindvieh. Romeyns Stücke, vortrefflich in Composition und Zeichnung, laboriren nur an der Grautönigkeit. — Von Jan van der Heyden, geb. zu Gorkum 1637, gest. zu Amsterdam 1712, vier schöne Architekturstücke: Ansicht einer grossen gothischen Kirche mit einem danebenstehenden herrschaftlichen Gebäude neueren Styls; Ansicht eines Klosters mit seiner gothischen Kirche und die

Ansicht eines Nonnenklosters (jedes dieser drei Stücke auf Holz hat 10 Z. Höhe bei 1 F. Breite); endlich ein Kloster, an welchem Priester mit der Monstranz unter einem Traghimmel vorübergehen. (Letzteres Stück misst 1 F. 2 Z. Höhe bei 1 F. 6 Z. Breite.) — Von Abraham Hondt (*Hondius*), geb. 1638 zu Rotterdam, ein Reitergefecht in der Nähe eines Dorfes. (Gem. auf Holz, 10½ Z. hoch, 1 F. 3 Z. br.) — Von Gerritz Lunders, der um 1660 in der Weise des Gabriel Metsu und Andrer arbeitete, sieht man eine Bauernstube, wo ein Mann nachlässig sitzend die Geige spielt, nach welcher ein junges Mädchen tanzt und wobei dasselbe mit einem Messer an den Deckel eines zinnernen Kruges schlägt. — Quirin Brecklinkamp (Brecklenkam zuweilen geschrieben), der ebenfalls um 1660 in Blüte stand, bringt das Bild einer Gevatterschaft. Die Amme hat das Kind angelegt; die herumstehenden Pathen trinken auf das Wohl des Neugeborenen. — Von Wynants Schüler Adrian van de Velde (geb. um 1639 zu Amsterdam, gest. 1672) fünf Stücke, darunter zwei Viehstücke und eine Landschaft mit Ruinen, unter welchen Vieh weidet, während im Vorgrunde ein Mann im rothen Mantel sitzend und zeichnend gesehn wird. Ein viertes Bild stellt eine trinkende Frau dar; das fünfte zeigt einen gefrorenen Stadtgraben, wo sich einige Leute belustigen. — Von Pieter Lermans, der um 1677 blühte, ist ein alter vor seiner Klause knieender Einsiedler vorhanden. — Juriaen Jacobsen (Georg Jacobs von Hamburg), gestorben 1685, zeigt sich als tüchtiger Nachfolger des Frans Snyders in einem 6 F. 2 Z. hohen, 8 F. 3 Z. breiten Gemälde, wo Hunde ein wildes Schwein gepackt haben. — Pieter van Slingelandt, geb. zu Leyden 1640, gest. 1691. Zwei feine Genrestücke dieses in der Ausführung so mühseligen Meisters. Das eine wird der unterbrochene Musikunterricht benannt. Der angenehme Musiklehrer hat die Violine auf den Stuhl gelehnt und ist hinter den Sessel der schönen Schülerin getreten, die vielleicht zu ihrem Schutze das Hündchen auf den Schooss genommen hat. Der musiklehrende Schalk neckt dasselbe mit dem Flötenpfeifchen über ihre rechte Schulter herein, so dass aus der Neckerei eine ganz unschuldige Umarmung wird. Fast schmiegt sich die kleine Blondine zu hingebend an ihn, und sie wehrt wirklich zu sanft der sich auf der andern Seite dem Hündchen neckend nähernden Hand. Ihre Augen sind liebeblinzelnd, entschiednes Lächeln zuckt schmachtend in ihren Mundwinkeln. Die Notenbücher sind auf die Diele gefallen, und die Musikstunde ist nahe daran eine Schäferstunde zu werden. (Gemalt auf Holz, 1 F. 4¾ Z. hoch, 1 F. 1 Z. br.) Das andre führt uns eine Spitzenklöppierin vor. Sie sitzt am Fenster, das Klöppelkissen auf ihrem Schoosse, und hält mit der Arbeit inne, da soeben eine alte Frau ihr einen todten Hahn zum Fenster hereinreicht. Wie sauber sitzt die Schöne da, wie berechnet jedes Fältchen an ihr! Ihre Füsse, deren rothe Pantoffelspitzen man sieht, stützen sich auf ein niedliches Schemmelchen. Vor Schrecken beim Anblick des todten Haushahns sind ihr die Klöppel aus der Hand gefallen. (Gem. auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. br.) — Vom Schüler des Cornelis Poelemburg, Jan van Haansberge (geb. 1642, gest. 1705), vier Historien: Engel verkünden den Hirten die Geburt des Heilands; Anbetung der Hirten; Anbetung der morgenländischen Weisen; Himmelfahrt Mariens. — Von Eglon van der Neer (geb. 1643, gest. 1703) ein junges Frauenzimmer, das an einem Tische sitzend ihre Zither stimmt. — Der geniale Gewitter- und Seesturmmaler, Pieter Molyn (bei den Italiänern *Cavaliere Tempesta* genannt), geb. 1643 zu Harlem, gest. 1704 zu Mailand, bietet drei interessante Stücke: eine Landschaft im Gewittersturm, wo man eine Frau auf einem Schimmel und dabei einen Hirten sieht, der ängstlich seine kleine Schafheerde in Sicherheit zu bringen sucht. (Auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. br.) Eine Landschaft im Gewittersturm, wo man einen bepackten Esel vom Blitz erschlagen und daneben seinen noch lebenden Führer sieht. (Gleichen Formats mit dem vorigen Bilde.) Ein Hirt, der bei annahendem Sturme sein Heerdchen ängstlich eintreibt. (1 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 1½ Z. Breite.) — Vom Schüler Gerard Dow's, Godefried Schalcken (geb. 1643 zu Dortrecht, gest. 1706 im Haag) fünf artige Bilder: das Mädchen mit dem Briefe; das ein brennendes Licht haltende Mädchen mit in die Hand gestütztem Kopfe; der Künstler eine vor ihm auf dem Tische stehende Venusbüste beleuchtend; das ein Ei bei Licht betrachtende Mädchen, und eine Alte, welche ihre Lesebrille abgenommen hat und ihr Buch zugemacht auf dem Schoosse hält. — Von Pieter de Hooghe, geb. 1643, gest. 1708, ein junges Mädchen, das hinter einem grünen aufgezogenen Vorhange vor einem offenen Fenster steht und in einem Blatte liest. — Willem Kalf, gebürtig von Amsterdam, gestorben um 1693, präsentirt uns auf einem mit Teppich bedeckten Tische einen Römer Wein, daneben eine weiss und blau gemalte Porzellanschale, wobei eine angeschnittene Citrone liegt. Für Kalfs Werk gilt auch das sonderbare Gemälde, wo man auf einer weissen verzierten Tafel ein Lobgedicht

auf den Hering findet; davor steht ein gedeckter Tisch, worauf ein Teller mit zerschnittenem Hering, ein Krug, Butter und Käse und Gläser mit Bier sich befinden. — Gerard Berkheyden, gestorben 1693, bringt uns die Ansicht des Amsterdamer Rathhauses mit den Umgebungen. (Gem. auf Holz, 1 F. 5¾ Z. hoch, 1 F. 11½ Z. br.) Ausserdem folgende Stücke: ein Herr und eine Dame zu Pferd, welche von Falknern begleitet auf die Jagd reiten, und ein auf freiem Platze vor alterthümlichen Gebäuden sein Ross tummelnder Reiter. — Von Jan Weenix (geb. zu Amsterdam 1644, gest. daselbst 1719), dem Sohne und Schüler des Jan Baptist Weenix, finden wir eine grosse gehaubte Henne, die von einem Hündchen angebellt wird; ein todtes Reh nebst Jagdgeräthen, Geflügelwild und Früchten; einen am Lauft vor einer reliefirten Vase aufgehängten Hasen, um welchen etliche Vögel herumliegen; einen todten Hahn, der nebst einem Rebhuhn auf einem blauen Kissen liegt, woneben noch etliche todte Vögelchen. — Vom Schüler des Frans van der Meulen, Joan van Huchtenburgh (geb. zu Harlem 1646, gest. zu Amsterdam 1733), fünf Reitergefechte. Das eine Kampfbild, ein hitziges Reitertreffen, zeigt in der Ferne ein Dorf mit rauchendem Kirchthurme. (Auf Leinw. gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 5 Z. br.) Auf einem andern sieht man in der Ferne, in einer durch Bäume und Hügel unterbrochenen Gegend, die Erstürmung einer Verschanzung. (Gleichen Formats mit dem vor. Bilde.) Auf einem dritten wird eine bewaldete Anhöhe durch wenige Infanterie gegen einen Reiterangriff vertheidigt; im Vorgrunde Gefecht, Todte und Verwundete. (Auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite.) — Von dem reich componirenden, aber in Luft und Figuren schwachen Hendrik Minderhout, geb. um 1637, gest. (man weiss nicht wann) zu Brügge, ist ein Seehafen zu sehen, mit mehren Figuren und beladnen Kameelen im Vorgrunde. — Von dem Interiorenmaler Jans Ghering, welcher um 1665, gleichzeitig mit Minderhout, in Flandern blühte, sieht man das Innere einer Kirche. (Gemalt auf Leinw. 3 F. hoch, 4 F. 1½ Z. breit.) — Von dem grossen Seemaler Ludolf Bakhuysen (geb. 1631 zu Emden, gest. 1709 zu Amsterdam), der in Everdingens Schule sich heraufbildete, besitzt die Gallerie ein Seegefecht zwischen der englischen und holländischen Flotte; im Vorgrunde sieht man ein sinkendes Schiff, dessen Besatzung sich in die Schaluppen rettet. (Bildhöhe 3 Fuss und etliche Zoll, Breite 4 Fuss.) — Pieter van Bloemen (geb. 1649 zu Antwerpen, gest. 1719), bekannter durch den Beinamen Standaart, bietet sechs Stücke dar: Rindvieh vor den Ruinen eines mit kannelirten Säulen geschmückten Gebäudes; Wanderung einer Familie (ein beladenes Pferd und Kameel nebst andern Thieren mit ihren Führern); ein Feldlager (im Vorgrunde Reiter bei ihren Pferden, in der Nähe Zelte und Bagagewagen); Beladung von Saumpferden vor einem Wirthshause; ein Fischfang, dabei ein gesattelter alter Schimmel und ein Maulthier. — Abraham Stork, geboren 1650. Hafen von Amsterdam. (Gem. auf Leinw., 2 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. Breite.) Eine Fischerbarke; in der Ferne grössere Fahrzeuge auf dem durch einen heranziehenden Sturm bereits bewegten Meere. (Oval, auf Holz, 1 F. 7¾ Z. hoch bei 1 F. 9¼ Z. Breite.) — Bonaventura Peters, geb. 1614 zu Antwerpen, gestorben allda 1652. Ansicht der Insel und Stadt Korfu, auf der Rhede ein holländisches Kriegsschiff. (Höhe des Bildes 2 F. 7 Z., Breite 3 F. 10 Z.) Ansicht des Dorfes Schevelingen mit einem Theile der Seeküste. Die Figuren von David Teniers — Dirk van Bergen, der um 1680 zu Harlem blühte und aus der Schule des Adriaen van de Velde hervorging, liefert vier Viehstücke: eine roth und weiss gefleckte Kuh mit etlichen Ziegen und Schafen, nebst einem Hirten vor seiner Hütte; einiges Vieh auf der Weide, wobei eine junge Frau sitzt, bei welcher ein Kind steht; ein junger Hirt mit Viehumgebung, und eine kleine Gebirgslandschaft mit Rindvieh und Ziegen nebst dabeisitzendem Hirtknaben im Vorgrunde. — Jans Tilius, welcher um 1680 zu Brüssel blühte, präsentirt uns eine am Tisch sitzende Nähmamsell. — Der sogenannte Bauern-Heemskerk, gebürtig von Rotterdam, gestorben nach 1691, bietet drei Stücke. Eine Bauernschänke, darin mehre Männer sitzen, auch ein Söldner im Brustharnisch, alle um ein umgestürztes Weinfass in „vergnoegter“ Unterhaltung. (Auf Leinw. gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Eine Schänke, worin sich Mehre über einen wackern Zecher lustig machen; sie erwarten mit Spannung die Wirkung des Weines, wovon sich der Zechheld noch einmal einschenken lässt. (Auf Holz gemalt, gleichen Formats mit dem vor. Bilde.) Nächtlicher Ueberfall eines Lagers durch Reiterei, gegen welche sich Fussvolk verzweifelt wehrt. (Gem. auf Leinwand, Höhe 3 F., Breite 4 F. 10 Z.) — Jan Griffier, geb. 1656 zu Amsterdam, gest. um 1720 in England, Schüler von Roeland Rogman und Philip Wouverman. Eine Gebirgsgegend mit breitem Flusse; Zelte, Krambuden und dabei versammeltes lustiges Volk im Vorgrunde. Ein Gegenstück; auf einer Anhöhe des Vorgrundes hat ein Marktschreier seine Bühne

aufgeschlagen. (Beide Stücke auf Kupfer, 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.) Eine Gebirgslandschaft mit vielen Gebäuden auf den Anhöhen, und mit einem mittendurch ziehenden Flusse. (Auf Holz, 1 F. 8 Z. Höhe bei 2 F. Br.) Eine kleine baumreiche Landschaft mit Felsen, wo wieder ein Fluss mitten durchströmt. (Auf Leinwand, 1 F. 6 Z. Höhe bei 1 F. 7 Z. Breite.) Landschaft mit hohen bebauten Gebirgen; ein breiter Fluss durchströmt das reich angebaute Thal, an dessen Ufer Fahrzeuge liegen, bei denen viel Volk beschäftigt ist. (Gem. auf Holz, 1 F. 2½ Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) — Karel de Moor, geb. zu Leyden 1656, gest. im Haag 1738. Ein vor seiner Klause sitzender Eremit, der seine Hände zum Gebet gefaltet hat. — Adrian van der Werff, geb. in Kralingerambacht bei Rotterdam 1659, gest. in letzterer Stadt 1722. Dieser Meister, der aus den Schulen des Cornelis Piccolet und des Eglon van der Neer hervorging, betrieb Landschaft, Genre und Historie (die letztere in Nachahmung der Weise des Nicolas Poussin), brachte aber die Kunst auf den äussersten Punkt der Ausartung, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Gelecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist. Dies bezeugen hier Werke wie „das Urtheil des Paris,“ die in einsamer Felsengegend sitzende, in einem aufgerollten Pergamente lesende Magdalena, der mit seiner Laterne Menschen suchende Diogenes, die „Verstossung der Hagar,“ die im Vorgrunde einer Landschaft sitzende Venus mit dem pfeilschärfenden Amor zu Füssen, der mit seinen Töchtern in einer Felsenhöhle sitzende Lot, das den kleinen Johannes liebkosende Jesuskind, die „Verkündigung,“ der vor seiner Klause sitzende, aufmerksam im Buche lesende Eremit u. a. m. Alle diese Stücke machen den Eindruck, als wären sie auf Porzellanteller hingehaucht, denn je seelenloser hier die Kunst erscheint, desto glänzender macht sich ihre äussere Erscheinung, desto mehr flunkert die Eleganz der Form und sichert sich ihre Wirkung auf blosse Gafferaugen. Selbst das schönste Bild, das die Gallerie von diesem Kabinetstücklieferanten besitzt, eine Schäferscene (auf Holz gemalt, 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.), worin ein Schein von Inhalt täuscht, kann sich nur als Malwerk, nur durch die Delicatesse der Ausführung behaupten. Ein anderes Genrebild zeigt einen Herrn und eine Dame im Schachspiel begriffen, aber wieder keine Spur von geistigem Gehalt. Noch führen wir, um die Angabe von Werffs hier befindlichen Werken vollständig zu machen, das auf Leinw. gemalte, 2 F. Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite habende Stück an, das den Maler mit seiner Familie vorführt. Meister Adrian steht in seinem Schlafrocke mitten im Bilde; vor ihm seine Frau, reich in Seide gekleidet; dabei ihre drei Söhne. Auf dem Gesims des Bogenfensters liegt zur Schau ein gewürkter Teppich. — Anton Frans Boudewyns, geb. zu Dixmünde 1660 (nach Andern erst 1676), gest. zu Brüssel um 1700. Eine Landschaft mit Landsee; im Vorgrunde ein Springbrunnen vor einem erhöhten Platze am Ufer, worauf drei Reiter sich befinden, deren einer sein Pferd tränkt. Die Figuren von Pieter Bout. (Auf Holz 9½ Z. hoch, 1 F. 2½ Z. br.) Zwei einander fast genüber liegende Flecken mit ihren befestigten Schlössern, die von einem Flüsschen getrennt werden, an dessen Ufern Hirten ihr Vieh tränken. (Ebenfalls auf Holz, gleichen Formats.) Landschaft mit fernem Gebirge; im Vorgrunde verfallene Mauern, unter welchen sich Zigeuner gelagert haben. (Auf Holz, 1 F. hoch, 1 F. 6 Z. breit.) Landschaft am Meeresufer mit Gebäuden südlicher Bauart; ein Schiff liegt im Hafen vor Anker. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.) Bergige Landschaft; im Vorgrunde starke Bäume, unter welchen ein verfallenes Denkmal steht, und etliche Figuren. (1 F. hoch, 1 F. 7 Z. br.) Ansicht eines Klosters, vor dessen Pforte eine Menge Bettler und Krüppel versammelt sind. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.) Ein Viehmarkt vor den Thoren einer Stadt am Abhange eines Gebirgs. (Gemalt auf Leinwand, 1 F. 5 Z. hoch, 2 F. br.) Küstenland mit Ruinen römischer Gebäude; in der Ferne ein Schiff vor Anker, dem sich mehre Boote nähern. (Auf Leinwand 1 F. 3¾ Z. hoch, 1 F. 10¾ Z. br.) Eine Stadt südlicher Bauart am Fusse eines Berges; ein kleiner Strom, in welchem sich Leute baden, fliesst nach der einen Seite des Vorgrundes. (Wieder auf Leinwand und gleichen Formats.) Die Figuren überall von Pieter Bout eingemalt. — Jan van der Meer de Jonghe (geb. um 1660, gest. um 1706), der noch Nikolaas Berchem's Schule genoss, liefert hier einen unter einer Gruppe lichter Bäume in der Nähe einer Hütte sitzenden Schafhirten, dessen Heerde im Vorgrunde gelagert ist und dem eine Bäuerin etwas vorliest. — Pieter Bout (Baut), geb. um 1660 zu Brüssel, gest. daselbst nach 1710. Landschaft mit interessanten Gebäuden; im Vorgrunde drei Jäger. Gem. auf Leinwand, 10½ Z. hoch, 1 F. 3½ Z. br.) — Von Lukas van Uden dem Jüngern (ein Aelterer dieses Namens malte dem Rubens öfter die Landschaftsgründe in dessen historischen Bildern) mehre durch Pieter Bout staffirte Landschaften.

— Vielleicht von Jan Bockhorst (geb. 1661) das unter Nr. 1409 befindliche Porträt eines nach oben blickenden graubärtigen Mannes. — Vom Sohne und Schüler des Frans, Willem van Mieris (geb. zu Leyden 1662, gest. allda 1747), zwölf Stücke: theils niederländische Lebensbilder, theils genrehaft behandelte mythische Scenen. Er zeigt sich darin hinsichtlich der saubern Ausführung seinem berühmten Vater ähnlich, doch fehlt ihm noch weit mehr als dem Vater jene Naivetät der Auffassung, welche die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht. Wir finden von ihm z. B. einen lockern Burschen mit einer Leier im Arme, welchem ein Mädchen, mit einem Glase Wein in der Hand, schalkhaften Blicks den Hals umfasst; einen die Gypspfeife in der Hand habenden und in einem Bogenfenster sitzenden Mann von heiteren Mienen, dem ein schelmisches Frauenzimmer das Passglas füllt, welches er ihr darreicht; einen vor einem Tische sitzenden bejahrten Mann, der mit halbem Lächeln nach dem Mädchen blickt, das ihm den Trunk bringt; Venus in Begleitung Amors dem Paris sich vorstellend, der an einem Hügel sitzt; Ariadne und Bacchus, umgeben von Bacchantinnen, Satyren und Faunen; eine Pretiosa, die von ihrer Mutter am Maale der linken Brust und von einer Dienerin an zwei zusammengewachsenen Zehen erkannt wird. — Von der Schülerin des Willem van Aelst, der berühmten Rachel Ruysch (geb. 1664 zu Amsterdam, gest. daselbst 1750), ein Stück mit allerlei Blumen, dabei ein Frosch, eine Eidechse und einige Insekten. (Gem. auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 11 Z. breit.) — Cornelius du Sart, Schüler des Adrian Ostade, geb. 1665 zu Harlem, gest. 1704. Eine Bauernschlägerei, wobei Weiber vergebens bemüht sind die Wüthenden zu trennen. (Gem. auf Kupfer, Höhe 8½ Zoll, Br. 11 Zoll.) — Von dem noch aus Rembrandts Schule datirenden Arnold de Gelder, gest. zu Dortrecht 1727, das Bildniss eines Mannes, der mit beiden Händen eine Hellebarde hält. — Vom Schüler des Jan Asselyn, Frederik Moucheron (geb. zu Emden 1633, gest. zu Amsterdam 1686), ein anmuthig componirtes Bildchen auf Holz, wo wir einen Garten mit verschnittenen Hecken sehen, in welchem Leute lustwandeln. (11¼ Z. hoch, 1 F. 2½ Z. br.) — Nikolaas Verkolje (geb. 1673, gest. 1746), Schüler seines Vaters Jan. Ein Stück auf Leinwand, wo an einem teppichbedeckten Tische ein Trompeter sitzt, der eine Dame am Arme fasst und selbe nöthigen will ein Glas Wein zu trinken, das eine Alte aus zinnerner Kanne einzuschenken im Begriff ist. (Höhe 2 F. 6 Z., Br. 2 F. 4 Z.) — Von dem eine Zeitlang am Düsseldorfer Hofe beschäftigt gewesenen, in Kaspar Netschers Schule gebildeten Konrad Roepel, geb. im Haag 1678, gest. allda 1748, ein Strauss von Rosen, Tulpen, Aurikeln und andern Blumen in einem Metallgefässe. (Gem. auf Leinw. 3 F. 2 Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.) — Von Hendrik van Limborch (geb. 1680 im Haag), dem täuschenden Nachahmer des verwerflichen Adrian van der Werff, eine in dunkler Landschaft sitzende Venus mit dem Amor zur Seite, vor welchem eine weisse Taube als Anspielung auf die paphische Göttin gesehn wird. — Von Pieter van der Werff, dem Sohne Adrians, drei niedere Genrestücke. — Von dem nach Wouverman gebildeten Karel van Falens (gebürtig von Antwerpen, gest. im J. 1733) eine Abreise zur Reiherbeize; auf Holz, 1 F. 10½ Z. hoch, 2 F. 3½ Z. br. — Endlich vom Raffael der Blumenmaler, Jan van Huysum (geb. zu Amsterdam 1682, gest. 1749), ein grosser Blumenstrauss, wobei ein Pomeranzenzweig liegt (auf Leinw. 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 3 Z. br.); ein Blumenstrauss in einem rothen Thongeschirr mit Reliefschmuck, daneben ein Vogelnest mit Eiern (auf Holz 1 F. 4¾ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.), und eine anmuthige Landschaft, wo Felsen, deren Spalten und Höhlen durch Mauerwerk ausgefüllt sind, sich links am Ufer eines Gewässers vom Vorgrunde zurückziehen. (Gem. auf Leinwand, 1 F. 4¼ Z. hoch, 1 F. 9½ Z. br.) — An die niederländischen Blumen- und Früchtemaler schliesst sich der Schwede Ottomar Elliger an, von welchem unter Seghers zu Antwerpen gebildeten, 1679 am Berliner Hofe verstorbenen Künstler die Gallerie ein schönes Stück aufweist, wo er eine Tulpe und einige Rosen, die nebst Johannisbeeren auf einem Tische liegen, dargestellt hat. — — Von einem van der Molron (über dessen Lebensverhältnisse weder in Füssly's noch in Naglers Lexikon Auskunft zu erholen ist, daher man vermuthet hat, dass der im Gallériekataloge so aufgeführte Name vielleicht auf einer Verwechselung mit dem um 1640 blühenden Landschafter Anton Mirou beruhe) findet man ein „Lustlager in gebirgiger Landschaft" und ein „Jahrmarkt vor den Thoren einer Stadt." Beide Stücke auf Leinw. 1 F. 6 Z. hoch bei 2 F. Breite.

Ehe wir zu den Werken der Italiäner übergehen, wollen wir die kleinere Reihe französischer Bilder und die wenigen spanischen Gemälde, welche die Gallerie darzubieten hat, überblicken. Von den Franzosen sind vertreten: Simon Vouet, geb. 1582, gest. 1641, Schüler des Michelangelo da Caravaggio. (Von ihm der auf einer von Engeln emporgehobenen Wolke knieende St. Ludwig, gemalt auf Leinwand,

9 F. 5 Z. hoch, 5 F. 2 Z. breit.) Jacques Callot, geb. 1594, gest. 1635. (Eine seiner bekannten Darstellungen des Kriegselendes, die militärischen Strafen vorstellend; auf Kupfer 3¼ Zoll hoch, 8 Zoll br.) Nicolas Poussin, geb. zu Andely in der Normandie 1594, gest. in Rom 1665, Schüler des Quintin Varin. (Die Magier das Jesuskind besuchend; gemalt auf Leinw. 5 F. 8 Z. hoch, 6 F. 5 Z. breit. Die Marter des heil. Erasmus; auf Leinw. 8 F. 6 Z. hoch, 10 F. 11 Z. breit. Noa, nachdem er die Arche verlassen, bringt dem Herrn sein Dankopfer dar; auf Leinw. 2 F. 5 Z. hoch, 4 F. 10 Z. breit. Die Aussetzung des Knaben Moses; Höhe des Bildes 5 F. 3 Z., Br. 7 F. 2 Z. Das Reich der Flora; Ajax, Narziss, Adonis und andre in Blumen verwandelte Personen; Bildhöhe 4 F. 6 Z., Br. 6 F. 3 Z. Der am Quell liegende Narziss, vertieft im Anschauen seines sich darin spiegelnden Bildes; 2 F. 7½ Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br. Venus im Schlafe auf einem weissen Gewande auf bemooster Erhöhung liegend, zu ihren Füssen Amor; gleichen Formats mit dem vor. Bilde. Die Nymfe Syrinx, sich vor dem sie verfolgenden Pan in die Arme des Stromgottes Ladon rettend; Höhe 4 F. 4 Z., Breite 3 F. 3 Z. Von Nicolas Poussin besitzt die Gallerie übrigens ein Selbstporträt; dasselbe zeigt ihn im Profil, ist auf Leinwand gemalt und 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit.) Meister Claude Gelée (Lorrain), der heitere Ideallandschafter, welcher aus der Schule des Agostino Tassi zu Rom hervorging. Geboren 1600, gest. 1682. (Die Flucht der heil. Familie in schöner Landschaft mit einem Wasserfall im Mittelgrunde und mit weiter Ferne, wo man hie und da Gebäude italiänischen Styls gewahrt; gemalt auf Leinwand 3 F. 7½ Z. hoch, 4 F. 9 Z. br. Sicilische Küstengegend; die Spitze des Aetna zeigt sich über den Felsgebirgen, auf welchen man den Polyfem bemerkt; im Vorgrunde Acis und Galathea; Format gleich dem des vor. Bildes. Drittens eine Landschaft, wo im Mittelgrunde eine steinerne Brücke über einen Fluss führt und im Vorgrunde mehres Landvolk, in dessen Kreise ein Pärchen tanzt, unter Bäumen gelagert ist; gem. auf Leinwand, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.) Moyse Valentin, geb. 1600, gest. 1632, Schüler des Simon Vouet. (Ein blinder Alter mit langem Graubarte spielt die Viola di Gamba, wobei ein Knabe Gedichte absingt. Gem. auf Leinwand, Höhe 3 F. 3½ Z., Br. 4 F. 8½ Z.) Pierre Mignard, geb. zu Troyes in der Champagne 1610, gest. zu Paris 1695. Schüler des Jean Boucher. (Von ihm wahrscheinlich das Bildniss König Ludwigs XIV. von Frankreich, das in der Gall. Nr. 12 führt und auf der Leinwand 9 F. Höhe bei 6 F. Breite hat.) Kaspar Dughet, auch Kaspar Poussin genannt, geb. in Rom 1613, gest. daselbst 1675. Schüler seines Schwagers Nicolas Poussin. (Am Abhange felsiger Gebirge mehre alterthümliche Gebäude über dem Ufer eines Landsees, im Vorgrunde ein seine Schafheerde treibender Hirt; auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 5½ Z. breit. Jenseit eines grasreichen Hügels auf baumbeschatteter Anhöhe ein quadratischer Thurm; eine Ziegenheerde mit hinterdreinfolgendem Hirten treibt dem nach dem Hügel führenden Hohlwege zu; Höhe und Breite wie beim vorigen Bilde. — Zwei Männer auf grasigem Vorgrunde ruhend, weiterhin ein kleiner auf einer Thalwand, von der ein Bach herabstürzt, thronender Ort, hinter welchem sich angebaute Höhen erheben; auf Leinw. 2 F. hoch, 3 F. 1½ Z. br. — Flache Landschaft mit fernem Gebirge, ähnlich der Gegend bei Civita Castellana unweit Rom; auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Charles Lebrun, geb. zu Paris 1619, gest. alla 1690, Schüler von Simon Vouet und Nicolas Poussin. (Eine heilige Familie, wo Maria das schlafende Christkind auf ihrem Schoosse hält und den kleinen Johannes warnt, es nicht zu wecken. Auf Leinw. 5 F. 7 Z. hoch, 5 F. 8 Z. breit.) Jacques Courtois (Bourguignon), geb. 1621 im Burgundischen, gest. 1676 in Rom. (Ein Reitertreffen unter den Mauern einer Stadt. Auf Leinw. 5 F. 7 Z. hoch, 9 F. 9 Z. br. Ein Schlachtfeld, über welches ein Officier mit Begleitung hinreitet; Leichen werden geplündert. Auf Leinw. 1 F. 3¼ Z. hoch, 2 F. 1½ Z. br. Ein in der Ebene eines breiten Thales in Schlachtordnung aufgestelltes Heer. Auf Leinw. 2 F. 5 Z. h., 5 F. br. Ein Schlachtbild mit gewaltigem Kampfgetümmel im Vorgrunde, während der Mittelgrund Reitergefecht unter vielem Pulverdampf aufweist. Auf Leinw. 5 F. 6 Z. hoch, 9 F. 5 Z. breit.) Guillaume Courtois, geb. 1628, gest. 1679. Schüler des Peter von Cortona. (Das Opfer Abrahams. Auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 1 Z. br.) Gerard de Lairesse, geb. zu Lüttich 1640, gest. zu Amsterdam 1711. Schliesst sich den Franzosen, namentlich dem Nicolas Poussin an. (Priapisches Fest, wo einer der Theilnehmenden aus einer Muschel trinkt. Sodann Apollo in Gesellschaft der Musen auf dem Parnasse.) Ary de Vois, von Andern Voys geschrieben, geb. 1641 zu Leyden, gest. 1698. Gehört ebenfalls der französischen Schule, besonders der von Nicolas Poussin angebahnten Landschafterrichtung an. (Kleine Landschaft; einige Frauenzimmer haben sich gebadet; die Eine schläft, eine Andre trocknet sich ab. Auf Holz 1 F. 1 Z. hoch, 2 F. 3 Z br. — Nach Ary de Vois: ein

junges Mädchen, mit einem Hirtenstabe in der Hand, steht vor einem Baume und hält eine Rose in die Höhe, nach welcher sie blickt. Auf Holz 11½ Z. hoch, 8½ Z. breit.) Daniel Savoye, geb. 1644 zu Grenoble, gest. 1716 in Erlangen. Schüler von S. Bourdon. (Werke dieses fleissigen Bildnissmalers, welcher achtzehn Jahre in Dresden beschäftigt war, scheinen selten in öffentliche Kabinette gelangt zu sein. Selbst unsre Gallerie weist nur ein Stück von ihm auf, nämlich das „Bildniss seiner Gattin.") Francisque Milet (Millet), als Sohn französischer Aeltern 1644 zu Antwerpen geboren, gest. 1680 zu Paris. (Von ihm sieht man ein Stück mit zwei hohen Bäumen, hinter denen ein runder Thurm sich befindet. Eine Frau mit einem Knaben geht in Begleitung eines Mannes dem Vorgrunde zu. Ein andres Stück zeigt den Meister im Porträtfach; es ist ein Bildchen von 6 Z. Höhe bei 4¾ Z. Breite und stellt einen geharnischten braunhaarigen Mann mit einer Flinte in der Rechten dar.) — Franz de Troy: Bildniss des Herzogs von Maine, Sohnes von Louis dem Vierzehnten und der Frau von Montespan. Auf Leinwand, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br. — Nicolas de Largillière: Bildniss eines Unbekannten in Allongenperrücke. — Hyacinth Rigaud, geb. 1659, gest. 1743, Schüler des Charles Lebrun und ausgezeichnet als Porträtist. Von ihm datirt hier ein grosses Bildniss Augusts des Dritten, Königs von Polen, als Kurprinz von Sachsen. Es hat 8 F. 11 Z. Höhe bei 6 F. 1 Z. Br. — Jean Alexis Grimoux, geb. 1680 zu Romont, gest. um 1740 in Paris. Von ihm ein Knabe, der im Begriff ist auf einer Pfeife zu blasen. — Antoine Pesne, geb. 1683, gest. 1757. Schüler des Charles de la Fosse. (Ein junges Mädchen, das ein Paar Tauben in den Händen hält. Auf Leinw. 2 F. 9 Z. hoch, 2 F. 2 Z. br. Eine am Tische sitzende junge Dame, welche einer ihr wahrsagenden Zigeunerin die Hand reicht. Auf Leinw. 4 F. hoch, 3 F. 1 Z. br. Eine Köchin rupft eine Truthenne. 4 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 9 Z. Breite. Selbstporträt des Meisters. Brustbild seiner Tochter. Bildniss des Malers *du Boisson* mit Hut auf dem Kopfe. Letztre Porträts oval, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.; das erstere 2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br. — Antoine Watteau, geb. zu Valenciennes 1684, gest. 1721. Schüler des Claude Gillot. (Herren, darunter ein Guitarrenspieler, und Damen in geselliger Unterhaltung auf einer Terrasse sitzend. Höhe 2 F. 3 Z., Br. 2 F. 8 Z. Am Fusse einer Venusstatue ruht eine Gesellschaft im Grase; Andre lustwandeln. Gleiches Format.) Nicolas Lancret, geb. 1690, gest. 1747, Schüler des P. Dulin und des Claude Gillot. (Ein Jüngling, der ein Tamburin in der Hand hat und mit einem Mädchen tanzt. Auf Holz, 10½ Z. hoch, 1 F. 4 Z. breit. Mehren zum Tanz antretenden Personen werden Erfrischungen gereicht. Gleiches Format.) Pierre Subleyras, geb. 1699, gest. 1749. Schüler des Anton Rivalz. (Christus an der Tafel des Pharisäers Simon; vor ihm liegt Magdalena auf den Knieen, um seine Füsse zu küssen. Gemalt auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 4 F. 4½ Z. br.) Jean Etienne Liotard, geb. zu Genf 1702, gest. daselbst nach 1788. Bildete sich nach J. Petitot und in der Schule des Massé zu Paris. (Pastellgemälde: Bildniss des Malers. Graf Moritz von Sachsen. Ein Mädchen in Nationaltracht, bekannt unter dem Namen der „kleinen Lyonerin." Das sogen. Wiener Chokoladenmädchen, nämlich ein Chokolade bringendes schönes Stubenmädchen, bekannt durch B. Noël's Lithographie und viele andre Nachbildungen.) Charles Hutin, geb. 1715 in Paris, gest. 1776 in Dresden. Schüler des bourbonischen Hofmalers Lemoine. (Ein Bürgermädchen in grauer pelzgefütterter Kleidung scheint über den Inhalt eines Briefes zu sprechen. Gem. auf Leinw. 2 F. 10 Z. hoch, 2 F. 1 Z. br.) François Gérard, geb. 1770 in Rom. Von diesem grössten Schüler Louis Davids schaut man hier das grosse Porträt des Kaisers Napoleon im Krönungsornate. Höhe 8 F., Br. 5 F. 2 Z. — Nachträglich sei einfach bemerkt, dass sich auch Werke von Nicolas Bertin (Scenen aus den Lafontaineschen Fabeln), Pierre Gaubert (Bildniss einer Dame in blauem Kopfputz), Jean Bäptiste Nattier (Bildniss des Grafen Moritz, Marschalls von Sachsen), J. B. Pader (zwei Tanzstücke), La Tour (in Pastell gemalte Bildnisse des Grafen Moritz von Sachsen und der Maria Josepha, Tochter des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen, Mutter Louis des Sechzehnten von Frankreich) und von Claude Vignon (zwei umfängliche Oelgemälde aus der Geschichte der ersten Aeltern) in der Gall. vorhanden sind. — — Von den Spaniern haben Vertretung gefunden: Luis de Morales der Göttliche, einer der ausgezeichnetsten Meister der kastilianischen Schule, geb. 1509 zu Bajadoz, gest. daselbst 1586. (Ein ungemein zart auf Holz gemalter Kopf des duldenden Heilands [*Ecce Homo*]; Höhe 1 F. 1¾ Z., Br. 10¾ Z.) Francisco Zurbaran, dessen Leben in den Zeitraum von 1598—1662 fällt, ein hoher eigenthümlicher Meister der Seviller Schule, den man nur halb lobt, wenn man ihn den spanischen Caravaggio nennt. (Eine ihrem Schmerz sich hingebende reuige Magdalene. Auf Leinwand 3 F. 5 Z. hoch, 4 F. 2 Z. breit.) Diego Velasques de Silva, der 1599—1660 lebte,

ein grosser ebenfalls der Seviller Schule angehörender Meister, der von allgemein kunstgeschichtlichem Standpunkte betrachtet etwa die Mitte zwischen Rubens und Tizian hält. (Von ihm, dessen bedeutendster Ruhm auf der Porträtdarstellung beruht, besitzt die Gall. das Bildniss des Gasparo de Guzman, Grafen von Olivarez; dasselbe ist auf Leinw. gemalt, 3 F. 7 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.) Bartolome Esteban Murillo, welcher 1618—1682 lebte und als ein Meister zu preisen ist, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. (Auf diesen Grossmeister der spanischen Malerei lauten hier zwei Stücke, eine Madonna mit gen Himmel gewandtem Blicke, das Christkind auf dem Schoosse haltend, und ein „Mädchen, welches das aus dem Verkaufe ihrer Früchte gelöste Geld zählt, wobei ein Knabe aufmerksam nachzählt." Die lebendige und geistreiche Behandlung des Madonnenbildes gewährt vollkommen den Eindruck eines Murillo'schen Originals, daher an der Aechtheit dieser Mariendarstellung nicht zu zweifeln; dagegen muss man das Genrebild der geldzählenden Kinder für eine Kopie annehmen, wovon das viel geistreicher durchgeführte Original sich in München befindet. Das Madonnengemälde, auf Leinwand, misst 3 F. 10 Z. Höhe bei 4 F. ½ Z. Breite; die kleinen Geldzähler, ebenfalls auf Leinwand, 4 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Breite.) Sonst finden sich noch zwei der spanischen Schule zugehörende Bilder, deren Urheber freilich unbekannt sind. Das eine ist ein schönes Madonnenstück, wo Maria mit stiller Trauer auf das vor ihr auf einem Kissen und weissen Linnen liegende Kind blickt; das andre ein Genrebild, darstellend einen bärtigen Alten, der mit beiden Händen einen Aal hält.

Wir lenken jetzt unsere Blicke auf den italiänischen Bilderschatz der Gallerie. Aus der alten Paduaner Schule treffen wir von Francesco Squarzione, welcher 1394—1474 lebte, eine Darstellung des Leichnams des Erlösers auf dem Schoosse Mariens, und von Girolamo da Santa Croce (um 1500) ein von drei knieenden Engeln umgebenes Christkind unter einer Hütte, wo es von seinen Aeltern, Joseph und Maria, verehrt wird. Die alten Siener sind vertreten durch Sano di Pietro (um 1460), von welchem eine Himmelfahrt Mariens und ein Kreuzbild gesehn wird. Die alten Cremoneser vertritt Bonifacio Bembo da Valdarno (um 1461). Man sieht von demselben einen Christus Salvator mit der Hand auf der Weltkugel, eine Marie mit dem Kinde, das sich nach der heiligen Katharina wendet, eine Auferweckung des armen Lazarus, und eine Findung des Knaben Moses. Von den Ferraresen treffen wir Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, der 1481—1559 lebte, sich möglichst nach Raffael bildete und nur in der tiefen Glut seiner Farben die Ferraresische Abkunft zeigt. Die Gall. besitzt von ihm die nach einem raffaelischen Carton ausgeführte Hochzeitfeier des Bacchus und der Ariadne (auf Leinw. 7 F. 4 Z. hoch, 11 F. 1 Z. breit), ferner eine Marie, welche der vor ihr knieenden heiligen Cäcilie das Jesuskind in die Arme gibt (auf Holz 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 1 Z. br.), einen auf seine Lanze gestützten Kriegsgott, vor welchem Venus und Amor stehen (auf Leinw. 4 F. 9 Z. hoch, 8 F. 6 Z. br.), einen St. Petrus und St. Georg mit dem heiligen Bruno in der Mitte, der nach oben blickt und die ihm von dort werdende Erscheinung der Marie und des Jesuskindes aufzuzeichnen scheint (auf Holz 9 F. 10 Z. hoch bei 5 F. 1 Z. Breite), eine vor dem schlafenden Kinde anbetend knieende Jungfrau, nebst einem auf der andern Seite knieenden Engel, der das Schweisstuch und die Dornenkrone in den Händen hält (auf Holz 8 F. 7 Z. hoch, 4 F. 5 Z. br.), eine Marie mit dem Kind im Schoosse, welches die Händchen nach dem ein Lamm herbeitragenden kleinen Johannes ausstreckt (gemalt auf Holz, 3 F. 10 Z. hoch, 3 F. 1 Z. br.), endlich ein allegorisches Gemälde, welches sich auf den durch die Siege des Andreas Doria zum Vortheil Genua's herbeigeführten Frieden bezieht. Rechts sitzt der grosse Seeheld, in der Linken das neptunische Scepter haltend, den linken Fuss auf einen Delfin stützend; neben ihm steht der Friede in Gestalt eines jungen Weibes, das mit dem linken Fuss auf den Kriegerhelm tritt, in der Linken eine gefiederte Lanze hält und die Rechte sanft gebietend über dem ruhenden Helden erhebt. (Gemalt auf Leinwand, 7 F. 7 Z. hoch, 4 F. 11 Z. br. Wir theilen nach diesem Bilde einen Holzschnitt auf S. 88 mit, der freilich manches zu wünschen übriglässt, auch darin ungenau ist, dass er die Friedensfigur durch Zufügung eines Heiligenscheines und durch Verwandlung der gefiederten Lanze in ein langes Stabkreuz wie eine Personification der Religion erscheinen lässt.) Nächst Garofalo ist der Ferrarese Gian Battista Benvenuti, genannt Ortolano, gest. um 1525, durch ein 2 F. 5 Z. hohes, 1 F. 10 Z. breites Bild vertreten, darstellend die Jungfrau mit dem Kind im Arme, welches der heiligen Katharina den Ring reicht. Ein andrer, bedeutsamerer Ferrarese, der sehr selten in Gallerien gefunden wird, Ercole Grandi (1491—1531, Schüler und Gehilfe Lorenzo Costa's), bietet hier

zwei kleine Tafeln, die ihn als einen Meister von kräftiger Imagination, von lebendiger, ja leidenschaftlicher Anschauungsweise, und im Herben der Zeichnung, in den magern geschnittenen Formen und selbst im braunen Kolorit dem Mantegna sehr verwandt zeigen. Die beiden Tafeln waren höchst wahrscheinlich das Predell eines grössern Gemäldes; sie stellen die Gefangennehmung und die Kreuzigung Christi dar. Auf dem ersten Bilde sehen wir links Christus am Oelberge knieend, den Rücken nach uns gekehrt. Die in den Vorgrund hingestreckten Apostel erinnern fast buchstäblich an Scenen, denen man so oft in Italien am heissen Mittage vor Kirchthüren und Palaststufen begegnet. Weiter nach der Mitte des Bildes ist die Gefangennehmung vorgestellt; gesenkten Blickes umarmt Christus den Judas; Petrus mit Malchus

(*Andrea Doria, nach Garofalo.*)

im Vorgrunde nach uns gekehrt. Getümmel, Verfolgung, Gefangennehmung Anderer, Herbeiströmen von mehr Kriegsleuten füllt den übrigen Raum. Auf dem zweiten Bilde begegnen wir dem Zuge nach Golgatha. Voran die Schächer mit auf dem Rücken gebundenen Händen; Einer von ihnen wird im Vorbeigehen gekränkt. Christus trägt das Kreuz nicht (ein abschreckender Mensch neben ihm thut's), wohl aber wird er, die Hände nach vorn gebunden, von Vielen gestossen und geschleift. Die Frauen sammeln sich um die sinkende Mutter, deren eine Hand von einer andern Mutter mit einem Kinde geküsst wird. Zwischen ihnen und Christus ein Hauptmann mit stolzem forschenden Blicke; auch ein Trompeter fehlt nicht; Priester zu Pferde, Volk in heftiger Bewegung, begleiten den Zug. Unverkennbar liegen in diesen Bildern Jugendarbeiten vor, aber sie sind für sehr bedeutend zu nehmen, da sie die Elemente selb-

ständiger dramatischer Auffassung in sich tragen, welche anderorts zur Vollendung gekommen sind, nämlich in den Wandgemälden der nun leider zerstörten Garganellischen Kapelle in San Pietro zu Bologna, welche den Gang der Maria über das Gebirge und die Kreuzigung des Herrn darstellten und wovon die geretteten Theile im Palast Tenara zu Bologna eingemauert sind. J. G. von Quandt (vgl. dessen Note zur deutschen Uebersetzung des Lanzi III. 202) hält die besprochnen Dresdner Tafeln für die Arbeiten eines weit ältern Meisters als Ercole Grandi; übrigens wird der grosse Styl der unvollkommen ausgeführten Bilder anerkannt, der Ausdruck energisch genannt und die Frauengruppe in der Kreuztragung zu dem Höchsten gerechnet, was die bildende Kunst im Tragischen hervorgebracht hat. — Ein vierter Meister aus der Schule von Ferrara, Girolamo Carpi (1501—1556), schildert Venus und Amor auf einer von Schwänen gezogenen Muschel mit Najadengefolge. — Auf den Namen des um 1560 verstorbenen Dosso Dossi, des berühmten Ausschmückers des Palazzo Ducale zu Ferrara, lauten sieben Stücke der Gallerie. Abbate Lanzi meint, dass diese vielleicht die besten Oelbilder von Dossi's Hand seien; allein sie sind ungleichen Werthes und zu verschiedenartig, als dass man der Namensangabe im Kataloge trauen dürfte. Nur der sogen. Streit der vier Kirchenväter, ein wahres Prachtstück der Gallerie, kann als ächtes Werk Dossi's gelten. Wir sehen hier die Kirchenlehrer in Unterhaltung über das Geheimniss der unbefleckten Empfängniss Mariens; oben in der Glorie kniet von Engeln umgeben die heilige Jungfrau in aller Demuth; segnend legt der Gottvater seine Hände über ihr Haupt. Die Stellung der einzelnen Kirchenväter, zu welchen sich noch der heil. Bernhard von Siena gesellt hat, ist wahrhaft grossartig, und zugleich sind die Köpfe und Hände sowie die Gewänder von hoher Vortrefflichkeit. Aloys Hirt schrieb in seinen „Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag," dass man in diesem Werke einen Garofalo in höherer Potenz sehe. Ein ähnlicher Streit der Kirchenlehrer von Dosso Dossi findet sich auch im Berliner Museum; beide Stücke sind auf Holz gemalt, aber dem Berliner Bilde fehlt der obere Theil mit der Maria in der Herrlichkeit; es misst auch nur sechs Fuss Höhe bei fünf Fuss acht Zoll Breite, während das Dresdner 12 Fuss 8 Zoll Höhe und 7 Fuss 3 Zoll Breite hat. — Ein späterer Ferrarese, Ippolito Scarsello (1551—1621), liefert — laut Katalog — vier Stücke: eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, umgeben vom heiligen Franz, von der heiligen Klara und der sienesischen St. Katharina; eine heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten; eine Maria mit dem Nähkissen auf dem Schoose, blickend nach dem Jesusknaben, der sich bei der Zimmermannsarbeit seines Vaters zu thun macht (eine ähnliche Darstellung von Annibal Caracci, beim Grafen Suffolk, wird in unserm Artikel über die gesammte „italische Kunst" im Holzstich mitgetheilt werden); endlich wieder eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, welches der heiligen Katharina einen Palmzweig darreicht, während vor ihnen der heil. Boromäus kniet. Die erstern drei Bilder sind kleinen Formats, das letzte hingegen misst 8 F. 11 Z. Höhe bei 7 F. 8 Z. Breite. — Aus der Modenesischen Schule ist deren Hauptvertreter, der Meister Niccolo del Abbate (1512—1571), durch ein 12 F. hohes und 7 F. breites Gemälde auf Holz mit der Darstellung der ihren Tod erwartenden Apostel Petrus und Paulus repräsentirt. Manche halten dies für das beste Oelbild von Abbate, der hauptsächlich Freskomaler war und als solcher Hochachtbares leistete. Diese Tafel der Heiligenhinrichtung kann freilich seinen Ruhm nicht erhöhen; wir erinnern an den Ausspruch Quandt's, welcher dieses Gemälde in der Composition überladen, in der Zeichnung unrichtig, im Style manierirt und im Kolorit grau findet. — Der Hauptmeister der Schule von Parma, der grosse Heide unter den Kirchenmalern und gewaltige Chiaroscurist Correggio (1494—1534), bietet sechs Stücke dar, durch welche wir den von Musen und Grazien mit Gaben überschütteten, heitern, sinnlich glücklichen Künstler in verschiedenen Stufen seiner Künstlerschaft auf das Glänzendste kennen lernen. Das frühste Bild, welches sich hier von ihm vorfindet, ist die thronende Madonna mit St. Franciscus und andern Heiligen, die er nach zurückgelegtem achtzehnten Jahre gemalt hat. „Seh' ich (schreibt Dr. Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei) eine Marie mit dem Kind auf dem Throne, und Heilige umher, so kann ich wohl zu der Frage kommen: seit wie lange sind diese schon beisammen, wie lange werden sie es bleiben, und wird ihnen die abstracte Stellung nicht lästig, die feierliche Miene nicht auf die Dauer unmöglich werden? Lasst ihnen doch einmal Freiheit und seht, was sie beginnen! Mit diesem, die Basis kirchlich religiöser Anschauung untergrabenden Gedanken beginnt Correggio; er löst den rituellen Zauber, der die Heiligen fesselt, und lässt dieselben ihrer Herzensneigung nachgehen und unter sich in Verbindung treten; er dringt keinem mehr die alten geheiligten Bewegungen auf, sondern lässt einen

jeden sich äussern wie's ihm beliebt. Da aber nun alle diese Vorgänge in seiner Seele sich spiegeln, in dieser Fantasie voll Heiterkeit und Sinnenlust, so werden sie keine andre Farbe annehmen können als eben die der Heiterkeit und Sinnenlust. So erscheint uns die *Madonna in trono* mit dem heil. Franciscus: lichter Sonnenglanz im Hintergrunde, helle Freude und Seligkeit im Vorgrunde. Die lang aushaltende Andacht des heiligen Franz zur Madonna spielt endlich in eine persönliche Theilnahme hinüber, und Madonna neigt sich mit ausschliesslichem Segen, mit mild streichelnder Handbewegung nach ihm herab; der sonst so ernste Bussprediger Johannes schaut mit einer Freudigkeit zu uns heraus, als habe er nichts zu verkündigen gehabt als die Erscheinung des Kindes, den Beginn der glücklichen Zeit; der heilige Antonius wendet sich ab und es zieht räthselhaftes, fast ironisches Lächeln um seine Lippen; nur die heilige Katharina bleibt in ungestörter religiöser Hingebung dem Kinde zugewendet, das auch noch in angestammter, hier scheinbar angelernter Feier verharrt. In seligem Entzücken, keiner Schwingen als der der Freude bedürftig, schwimmen oben in der Luft zwei Engelknaben, lieblichen Gesichts, geringelten Haupthaars, und selbst in die aus Marmor geformten Knaben, welche die Altarplatte tragen, ist der Geist gefahren; die Bezauberung ist auch von ihnen genommen, Blut durchströmt das starre Gestein, und ob sie dem alten Bunde angehören, wie jene oben dem neuen, es kümmert sie wenig, denn leicht und lachend tragen sie ihre Last, wohl wissend, dass die ganze Scene bald vorbei ist und sie hingehen können wohin die Lust sie führt. Dieser durchaus neue Einfall, karyatidische Figuren durch Farbe zu wirklichen zu machen, charakterisirt scharf den neuen Genius, dem es unerträglich war, irgend etwas, das menschliche Form trug, unbelebt zu sehen. Doch ganz losreissen vom Alten konnte sich Correggio nicht mit einem Male; sowie er das Christkind in besagtem Bilde noch nicht in die neue Bewegung gezogen, so folgte er auch noch in vielen andern künstlerischen Dingen seinen Vorgängern; er behielt im Allgemeinen die Anordnung bei, seine Zeichnung hält sich am strengen Contur, die Gewänder brechen sich in grossen Massen und festen Falten, die Färbung ist tiefkräftig und die Stimmung noch immer feierlich, wie Morgenanbruch." (Dieses Gemälde der thronenden Madonna mit dem heil. Franz, auf Holz, hat eine Höhe von 10 F. 4 Z. bei 8 F. 6 Z. Breite. Man nennt diese Tafel auch die Madonna mit dem heil. Antonius oder die Madonna mit den vier Heiligen. Correggio malte sie im J. 1514, also in seinem 20. Lebensjahre, für das Franziskanerkloster zu Campi. Im J. 1827 erhielt der Münchener Kupferstecher Peter Lutz vom Kunsthändler Ernst Arnold in Dresden den Auftrag, dieses Bild zu stechen. Das Blatt ward im J. 1829 in München nach einer Kopie von Kühne begonnen und im J. 1833 kam Lutz selbst nach Dresden, um im Angesichte des Originals die Platte zu vollenden. So haben wir ein Blatt erhalten, das in der Geschichte deutscher Kupferstechkunst Epoche macht; seit Müllers berühmtem Madonnenstich war in Deutschland kein Blatt von solchem Umfange und wenige von solchem Gehalte erschienen. Dies Kapitalblatt erschien 1834 mit Widmung an den Prinzmitregenten Friedrich August, jetzigen König von Sachsen, hat 32½ Zoll Höhe und 24½ Zoll Breite. Ein früherer Stich von Etienne Fessard ist nur noch historisch zu erwähnen.) Das der Zeit seiner Entstehung nach zunächst folgende Correggische Werk in der Gallerie ist die Madonna mit dem heil. Sebastian, wieder eine (hier auf Wolken) thronende Himmelsjungfrau mit Heiligen umher. In diesem leider durch Palmaroli's Restauration sehr beschädigten Bilde entwickelt sich Correggio's Eigenthümlichkeit schon freier, und greller treten seine Neuerungen hervor. Ein neues Element erscheint, das Element der Freude: das Licht bricht an. War in der Madonna mit dem heil. Franz der Sonnenglanz noch in der Ferne des Himmels und der Landschaft, und traf nur Widerschein die Seligen vor uns, so strahlt nun auf dem zweiten Bilde Madonna selbst in der Glorie des Himmelslichtes, ja sie erscheint selbst als Sonne, in deren Glanzstralen sich die wölkchenhaften Engelsköpfchen um sie baden, während die Stralen selber zu Regenbogenfarben in den Engeln und Heiligen umher sich brechen. Wie lacht dieser neue Himmel uns an mit seiner heitern Königin, die mit ihrem herrlichen Knaben wie eine Titania auf den Wolken daherfliegt! Wie lachend tanzen die Engel umher, und reiten auf Wolken und stürzen sich wie Schaumwellen des Wasserfalls in die Tiefe! Wie haben die Heiligen Rochus und Sebastian so ganz alle Schmerzen brennender Wunden vergessen, dass sie lächelnd stimmen in diesen Tumult der Lust! Und hat man in diesem nur Zeit, nach Zusammenhang, Anmuth, Vollendung der Linien zu fragen? Und thut man's, wird es die Kraft des Bildes schwächen, wenn wir die Verbindung der Linien häufig verloren sehen, wenn wir Engel mit einem Beine, das oft noch einmal durchschnitten ist, und überhaupt wachsende Formlosigkeit wahrnehmen? Nein, alles dies gehört zu Correggio und kann nur erst bis zum Extrem getrieben oder nachgeahmt

die entgegengesetzte Wirkung haben. So spricht sich Ernst Förster in seinen besagten Briefen bei Betrachtung der zweiten Madonna aus, die der Meister von Parma etwa in seinem dreiundzwanzigsten Jahre schuf. (Im Vorgrunde auf dieser Madonnentafel, welche links den heil. Sebastian, rechts den heil. Rochus aufweist, sehen wir den knieenden St. Geminianus, zu dessen Füssen ein Kind das Nachbild von der Kirche hält, welche dieser Heilige zu Ehren der Muttergottes in Modena bauen liess. Höhe des Gemäldes auf Holz 9 F. 6 Z., Breite 5 F. 7 Z.) Eine dritte Correggische Madonna mit Heiligen, bekannt unter dem Namen der Madonna mit dem heiligen Georg, welche wir hier im Holzschnitt vorführen, offenbart ganz entschieden den Rückfall des kirchlich religiösen Lebens der Italiäner ins Heidenthum. Mit immer steigendem Uebermuth, getragen vom Reichthum seiner Fantasie, sicher in den Mit-

Madonna mit dem heil. Georg, von Correggio.

tein der Kunst, über die er spielend gebietet, löscht Correggio den letzten Schimmer der überlieferten Heiligkeit aus und setzt den alten Naturdienst wieder in seine vollen Rechte ein. So kann man bei seiner vollblühenden, an allen Reizen schwellenden Maria auf dem Throne kaum anders als an ein afroditisches Wesen denken; die Heiligen selbst müssen hier im Uebergange vom Mariendienst zum Afroditencultus das neue Heidenthum verkünden. Das Christkind ist wie jedes andre geworden; es will nur spielen und streckt die Hände nach dem vom heiligen Geminianus gehaltenen Kirchenmodell wie nach Nürnberger Spielwaare aus. So erscheint ganz wohlgelitten der freundliche Alte, der mit dem Kinde sich abgibt. Der Huldblick Mariens, doch ohne Theilnahme, trifft den Mann von mittleren Jahren im Mönchsgewande (Petrus Martyr), der mit abgelebten, lächelnden Gesichtzügen, ironisch auf die Gemeinde

zeigt. Johannes der Täufer mit süssleckerer Miene gebärdet sich wie ein junger Faun, indem er uns auf die neue Gottheit aufmerksam macht. Ihm genüber steht, mit ebenfalls nach uns gewendetem Gesicht, der heilige Ritter Georg, in dessen ganzem kräftig rüstigen Wesen sich das Uebergewicht über die Andern und die Sicherheit des Besitzes der auf den Thron Erhobenen ausspricht. Er erscheint wie der Mars in Vergleich mit Adonis und Vulkan. Auch spielen die herrlichen Buben am Fusse des Altars mit Waffen und Trofäen von ihm und machen sich offenbar als seine Sprösslinge geltend. „Dahin musste Correggio auf dem von ihm betretnen Wege kommen, dass man sich vor einem Bilde, das den Altar einer christlich-katholischen Kirche schmückte, des letzten Restes christlicher Vorstellung entäussern muss, um die Schönheit desselben ungetrübt auf sich wirken zu lassen. Dass eine solche Entfernung von der alten christlichen Kunst und deren Lebensprincipe auch von einer gänzlichen Lossagung des Formellen begleitet sein, dass auch hier die Verschiedenheit immer greller hervortreten musste, war natürlich, und so darf es denn nicht verwundern, zuletzt so wenig Sinn für Einfachheit der Linie und Zusammenhang der Form mehr zu finden, dass Johannes der Täufer wie ein gebrochener und gedrehter Stab dasteht und im ganzen Bilde kein volles Gewand mehr vorkommt, ja dass vier dreieckige Zipfel vom Johannes herabhängen. Dennoch ist das Bild ein lebendiges und stimmt in den Lobgesang seines Meisters, dieses in sich zur vollendetsten Harmonie gekommenen Genius. Auch über dieses Bild ist Schönheit in vollem Maase ausgeschüttet; es ist mit so vielen Reizen der Lebensfrische, des Genussglückes, der Anmuth und des Scherzes, mit so vielem Zauber des Lichtes und der Farbe geschmückt, dass es in der That den vollen Blumen- und Fruchtschnüren gleicht, welche die ganze Scene bekränzen." (Vgl. E. Förster: Briefe über Malerei in Bezug auf die königlichen Gemäldesammlungen in Berlin, Dresden und München. Stuttg. 1838. S. 119. — Das Gemälde der thronenden Madonna des heil. Georg ist eine Tafel von 10 F. 1 Z. Höhe bei 6 F. 8 Z. Breite.) Das herrlichste, ästhetisch wie künstlerisch am Höchsten stehende Werk, welches die Gallerie von Correggio besitzt, ist die berühmte heilige Nacht (Geburt Christi), vor welchem Bilde einer unsrer grössten Dichter, Ludwig Tieck, seine Kritik mit den Johanneischen Worten aussprach: „Und das Licht schien in die Finsterniss, aber die Finsternisse begriffen es nicht!" Ob Correggio mit seinen Hirten, die das Licht nicht begreifen und davon geblendet werden, ironisch auf die Geistigarmen, welche christlicherseits selig gepriesen werden, oder auf die geistlichen Finsterlinge hat anspielen wollen, muss freilich dahingestellt bleiben. Näher liegt wohl die Vorstellung, dass Correggio, wenn ihm des Johannes Worte mit vorschwebten, bei den geblendeten und grinsenden Hirten an Leute denken mochte, die weder das neue Licht der Kunst noch das in ihm Fleisch gewordene Wort verstanden. In diesem Glanznachtstücke, in welchem der Meister die grosse Aufgabe, das Helle im Dunkeln darzustellen, das Licht in die Finsterniss scheinen zu lassen, auf das Meisterlichste gelöst hat, sehen wir unter den Trümmern einer untergegangenen Zeit im Stroh auf einer Krippe liegend und von den Armen der Mutter liebend umhegt das zarte Neugeborne, von welchem rings alle Helligkeit ausströmt. Die junge Mutter hat sich tief zu dem Kinde herabgeneigt, sie kann das schöne lebendige Räthsel nicht fassen, es ist zu gross und wunderbar! Ihr eigenes Leben, ihre Liebe selbst liegt ausser ihr, vor ihr da in der Gestalt eines lieblichen Kindes. Das süsse Ermatten löst sich in ihrem Gesichte in ein seliges Lächeln auf. Keine Seele ist jetzt rein genug, der Mutterfreude in die entzückten Augen zu sehen; ihre Blicke, von den Augenlidern sanft verschleiert, gehören ganz dem rosig leuchtenden Kinde, zu dem sie herabgesenkt sind. Da liegt es so hilflos und doch so reich an Liebe und in ihr an Hilfe! Das junge Leben empfindet die Nähe der mütterlichen Brust; die zarte linke Schulter, das Händchen zwischen den Wickelbändern und die rosigen Füsschen haben sich herausgebohrt wie Blumen aus den aufbrechenden Knospen. „Das Bild, schreibt Mosen in seinen Erläuterungen, heisst mit mehr Recht, als man gewöhnlich meint, die Nacht. Die gebärende Nacht ist hier zur Mutter Maria geworden und hat den jungen Gott des Tages geboren, welcher von nun an die Welt mit einem neuen Lichte erleuchten wird. Noch blendet es die Hirten, welchen sich draussen auf den Feldern die Natur zuerst offenbart, zumeist das blinzelnde Mädchen, welches im Körbchen die der Liebe geheiligten Tauben zum Geschenke gebracht hat. Ein junger Hirt ist daneben bei der Krippe auf die Knie gesunken und hat sein Gesicht herüber zu seinem Vater gewendet, welcher im Begriff ist, sich das Umwurffell gegen die Blendung über den Kopf zu ziehen; er gehört der alten Zeit an, welche nicht sehen will. Oben über dieser Gruppe wälzen sich entzückt die schönsten Engelgliedmaasen durcheinander und feiern die Auferstehung des Fleisches." In der ältesten Erwähnung des Bildes, bei Vasari im Leben des Antonio da Correggio, heisst es: *in Reggio ist von unserm*

Meister eine Tafel mit der Geburt Jesu; das Licht strömt vom Kinde aus und erleuchtet die Hirten und die andern Gestalten die es betrachten. Hiebei gab der Künstler viele schöne Gedanken kund, unter andern sieht man eine Frau, welche das Christkind fest anschauen will, ihre sterblichen Augen aber können das Licht seiner Göttlichkeit nicht ertragen und von seinem Strale getroffen hält sie die Hand vor das Angesicht; dies ist so schön ausgedrückt, dass es ganz wunderbar erscheint. Ein Chor singender Engel schwebt über der Hütte, alle aufs Herrlichste gestaltet, so dass sie eher vom Himmel herabgegossen als von einer Malerhand geschaffen zu sein scheinen. — Correggio erhielt 208 Lire (40 Zechinen) für dieses Gemälde; s. die Verschreibung in den *Lett. pitt.* Nr. 212. Es ist auf Holz, 9 F. 1 Z. hoch, 6 F. 8 Z. breit. Lithographie im Hanfstängel'schen Galleriewerke. (Eine kleine als ächt anerkannte Wiederholung der Nacht befand sich in der Sammlung des Buchhändlers Georg Reimer zu Berlin; s. Kunstblatt 1838, Nr. 58, S. 230 ff.) — Ein nicht minder berühmtes Gemälde ist das kleine Bild der büssenden Magdalene, welches Correggio auf Kupfer gemalt hat. Wir sehen hier ein schönes Weib in zauberischer Walddämmerung auf das Moos gelagert, über ihre Gestalt das reiche dunkelblaue Gewand geworfen, welches zugleich über ihren Kopf gezogen ist. Darunter quellen die reichen Lockenwogen herunter, in welche die Hand, worauf sie ihr Köpfchen stützt, tief hineingreift. Licht und Schatten spielen lieblich durcheinander auf Gesicht, Armen und Busen, indess die verhüllte Gestalt in das Walddunkel sich zurücklagert, aus welchem noch im rosigen Lichte die blosen Füsse hervorleuchten. Die reizende Sünderin, nunmehr Büsserin, hat ein Buch im rechten Arme liegen; neben dem Buche, worin sie liest, steht die silberne Balsambüchse, aus welcher sie des Geliebten Füsse gesalbt hat. (Höhe dieses Bildes 1 F. 1½ Z., Breite 1 F. 5¾ Z.) Ebenso eigenthümlich vollendet ist das sechste der hier befindlichen Stücke Correggio's, nämlich das Bildniss seines Arztes Grillenzoni, dem ein Buch beigegeben ist. (Gemalt auf Holz, hoch 2 F. 11 Z., breit 2 F. 6 Z.) — Die besprochnen sechs Stücke des Antonio Allegri da Correggio gehörten mit zu den hundert Bildern, welche im verflossenen Jahrhundert Franz der Dritte, Herzog von Modena, an den sächsischen Kurfürsten und polnischen König August den Dritten für 130,000 Zechinen (die dazu eigens in Venedig geprägt wurden) verkaufte. Die kleine liegende Magdalena ward im Kauf zu 27,000 Scudi angeschlagen. — Zu bemerken bleiben noch zwei alte Kopien nach Correggio. Die eine betrifft den bogenschnitzenden Amor; die andre aber gibt uns einen Begriff von dem in der Nationalgallerie zu London befindlichen, überaus lieblichen Bildchen, welches die Maria und das Christkind nebst dem im Hintergrunde mit Tischlerarbeit beschäftigten Joseph vorführt. Ferner eine Schulkopie nach einem im Pariser Museum befindlichen Gemälde Correggio's, wo das auf dem Schoosse Mariens sitzende Christkind im Begriff ist, der heil. Katharina den Ring anzustecken; dabei ist der heil. Sebastian gegenwärtig. — Ein zweiter Meister der Schule von Parma, Francesco Mazzuoli oder Mazzolino (genannt *Parmeggianino*), welcher 1503 bis 1540 lebte und Sohn des Filippo Mazzuoli und Nachahmer Correggio's war, ist durch vier Stücke vertreten, unter welchen die *Madonna della rosa* besondre Berühmtheit erlangt hat. Zubenannt ist diese Madonna nach der Rose, welche vom Kinde, dessen linke Hand auf der Erdkugel ruht, mit der Rechten emporgehalten wird. Man erzählt, dass dieses Gemälde ursprünglich Venus und Amor dargestellt habe. Der erste Käufer, der sich dafür fand, soll die Venus zu nackt befunden und den Künstler zur Umwandlung derselben in eine Madonna beredet haben. Da sei nun die nackte Göttin der Liebe drapirt worden und so die Madonna fertig gewesen, während Amor ohne Weiteres die Rolle des Christkindes übernommen habe. Ein andres Gemälde zeigt den auf einer durch ein Geländer begrenzten Erhöhung sitzenden Stephanus, rechts Johannes den Täufer; über den beiden Heiligen schwebt die Jungfrau mit ihrem Kinde; der Stifter des Bildes liegt auf den Knieen und schmiegt sich, die schwebende Maria anbetend, an das Knie des heil. Stephanus. Dieses ausgezeichnete Bild mit lebensgrossen Figuren ist in Haltung und Helldunkel ganz in Correggio's Weise. (Auf Leinwand, 8 F. 10 Z. hoch, 5 F. 9 Z. breit.) Ein drittes Stück, das auf Parmeggianino's Namen lautet, ist entsetzlich manierirt; es stellt Maria auf dem Throne vor, vor ihr das stehende Christkind, welchem der kleine Johannes eine Blume reicht. Tiefer kniet anbetend der heil. Franciscus, und im Vorgrunde steht Sebastian mit auf den Rücken gebundnen Händen. Ganze Figuren unter Lebensgrösse. (Dieses Bild ist durch einen Stich von *le Mire* bekannt.) Das vierte Stück enthält die Entführung des Ganymed durch den Zeusadler. — Von Girolamo Mazzuoli (geb. um 1500, gest. 1580), Vetter des Franz Mazzolino und dessen Schüler, oder wie Andre glauben dessen Mitschüler bei Correggio, werden zwei Stücke geboten, darunter die Madonna mit dem

Kinde, das dem im Harnisch knieenden St. Georg eine goldene Kette um den Hals hängt. Von einem jungen Weibe gehalten steht rechts der kleine Johannes. Ganze Figuren in Lebensgrösse. Dies Bild ist von *M. Aubert* gestochen worden. — — Die römische Schule findet die glanzvollste Vertretung durch ihren Hauptmeister, den göttlichen Raffael von Urbino (1483—1520). Das weltberühmte Bild, welches die Gallerie von ihm besitzt, wird vom alten Künstlerbiographen Giorgio Vasari sehr flüchtig erwähnt, und zwar mit den Worten: *Den schwarzen Brüdern von San Sisto zu Piacenza malte er ein Bild für ihren Hauptaltar; man sieht darin die Madonna, den heiligen Sixtus und die heilige Barbara; ein fürwahr seltenes und wunderbares Werk.* Dieses Bild von überwältigender Würde und Schönheit, genannt die Sixtinische Madonna (*Madonna di San Sisto*) und allbekannt durch Müllers Meisterstich, gehört in die letzten Lebensjahre Raffaels und ist, wie wenige aus dieser Zeit, wohl ganz von seiner Hand gemalt. Da es auf Leinwand (nicht auf Holz, wie man aus Vasari's Ausdrucke *tavola* schliessen könnte) ohne vorläufige Studien und Entwürfe im freien Ergusse der Fantasie gemalt ist, so ist der scharfblickende Rumohr auf die Vermuthung gekommen, dass es ursprünglich zu einer Kirchenfahne bestimmt gewesen sei. Es hat dies viel Wahrscheinlichkeit für sich, und man kann sich vorstellen, dass die Brüderschaft von San Sisto in dem Fahnenbilde das hohe Meisterwerk erkannte, daher es nun für die Umzüge (Prozessionen) nicht benutzt, sondern geschont und würdiger verwendet ward, indem man es über dem Hauptaltar der Kirche San Sisto anbrachte. Im verflossenen Jahrhundert ward es von den schwarzen Brüdern zu Piacenza dem König August dem Dritten von Polen um die Summe von 22,000 Scudi (unter Ausbedingung einer der Kirche verbleibenden Kopie) überlassen, seit welcher Zeit es nun zu den höchsten Glanzwerken der Dresdner Gallerie gehört. Zwischen den zurückgeschlagenen Hälften des grünen Vorhanges tritt aus dem lichtblauen Himmel der Cherubim, welcher uns aus unzähligen Kindergesichtern anblickt, die hehre Muttergottes mit ihrem göttlichen Knaben schwebend auf heller Wolke hervor. Zur Rechten der erhabenen Jungfrau kniet unten Papst Sixtus, angethan mit weisser Tunika und golddurchwirktem Pallium; neben ihm liegt seine Tiara. Er deutet mit feiner hohenpriesterlicher Handbewegung auf die Mutter des Weltheilandes. Genüber kniet, jungfräulich niederblickend, die heilige Barbara. Unter der lichten Wolke, auf welcher die schwebenden Füsse Mariens zu ruhen scheinen, wird die grossartig einfache Composition durch zwei Engelknaben vollendet, die höchst kindlich in holder beseligter Unschuld aufblicken und dabei ihre Arme, bis zu welchen sie nur zu sehen sind, auf eine Brüstung aufstützen. Die Himmelsjungfrau erscheint im blauen Uebergewande, das wie ein Segel links über ihr Haupt hinweht; so trägt sie, wie in wolkenzertheilendem Windeswehen, den auf ihrem Arme sitzenden Knaben hernieder. Dieser sitzt ihr weniger auf dem Arme als im Gewande, welches sich zwischen ihren Händen zu einem Tragsessel gespannt hat. Er thront darauf in göttlicher Ruhe, auf das linke Knie den rechten Fuss und um das Fussgelenk die linke Hand gelegt, während er die Rechte weder zum Segnen noch zu irgend einer Bewegung gebraucht, sondern sie nur an sich hält. Er erscheint hier durchaus nicht als der Sohn einer Mutter, durch welche wir ihn brüderlich nahe gestellt sind, sondern in gestrenger Hoheit als der Sohn Gottes. Der erhabene und scharftreffende, unendlich ernste Blick seiner Augen fordert Die heraus, welche so reinen Herzens sind, um vor der strengen Frage des Weltrichters bestehen zu können. Es ist der Zornblick, mit welchem der junge Gott des fleischtödtenden Christenthums sein Entsetzen vor der in Sündenlust versunkenen Welt kundgibt. Diesen Knaben, der die Welt einst richten und verdammen wird, trägt Maria nicht wie eine Mutter, sondern als eine Jungfrau, welche nie die Liebe zu einem Manne im Herzen gefühlt hat. Sie kennt in der Strenge ihrer übermenschlichen Unschuld die Sünde nicht, daher sie hier, weil sie die Qualen der sündhaften Menschheit nicht begreift, auch keine Vermittlerin abgibt. Die Verdammniss der Menschheit wird vor ihr zur Nothwendigkeit. So unerbittlich blicken Mutter und Sohn aus dem Himmel des Gemäldes heraus. Selbst die heil. Barbara ist in die Kniee gesunken, knittert beklommen das Gewand zwischen den Händen vor der Brust und blickt seitwärts über ihre linke Schulter herunter. Nur der sündenverlassene Greis, der heil. Sixtus, und die unschuldigen Kinder, das geflügelte Engelknabenpaar unten, können ruhig zu solcher Mutter und solchem Sohne emporblicken. In diesem Werke des grossen Urbiners hat die Kunst nach einer Richtung hin, und zwar in der steilrechten gen Himmel, ihre höchste menschliche Höhe erreicht. Es ist die wahrhafte Gottwerdung des Menschlichen im Bilde, was so gewaltige Wirkung auf den Betrachter übt. Hier kleidet sich das göttliche Kind, nachdem es anderwärts soviel vor uns gelächelt, geliebkost, gescherzt, gespielt, ja geschlafen hat, wieder in seine volle Gottheit ein, und die Madonna selbst ist nun das wieder

Geist gewordene Fleisch. Da ist kein Lächeln, kein Liebkosen, weder bei der Mutter noch beim Kinde zu erwarten, überhaupt keine Bewegung, auch nicht eine segnende, vielmehr bestaunen wir ein reines Sein und Erscheinen, in welchem sich doch alle Liebe, alle Macht und aller Segen zusammenfindet. — Es ist schon oben bemerkt worden, dass dieses Wunderbild wohl ganz von Raffaels Hand herrührt. Wie man bei der Reinigung an etlichen Stellen wahrgenommen hat, traf Raffael zu diesem Gemälde keine andre Vorbereitung, als dass er die Composition mit Rothstein auf die Leinwand aufzeichnete. Dann malte er auch sofort Mehres nach dem Modell, namentlich den Marienkopf, welcher die durch ideale Auffassung verklärten Züge einer Geliebten enthält. Der Kopf der heil. Barbara, der schwächste Theil des Bildes, mag ohne Hinblick auf ein Modell, ohne Benutzung eines Studiums gemalt sein. Auch wird in dem schönen Engelknabenpaar nicht dasselbe Studium gefunden, welches in dem in jeglicher Hinsicht bewunderswerthen Christkinde wahrgenommen wird. Passavant glaubt, dass Raffael die beiden Engelknaben nachträglich hinzugefügt habe, als der untere Theil bereits mit Farben bedeckt gewesen und ihm der Raum zu leer erschienen sei. Man erkennt nämlich durch die obere Farbenlage noch die Pinselführung der darunter gemalten Wolken, auf welche diese Figuren nur leicht aufgesetzt sind. Dem grössern Theile des Bildes ist die Eile der Ausführung anzusehn; so steht z. B. das linke Auge im Marienkopfe etwas zu tief, was Passavant daraus erklärt, dass Raffael, indem er den Kopf nach dem Leben malte, mehr um die Idealisirung desselben als um die Richtigkeit der Zeichnung besorgt war, oder dass er vielleicht auch nur einen Naturfehler ohne Beachtung nachahmte. Ueberhaupt wird man immer mehr der Annahme Rumohrs beipflichten müssen, dass dieses Bild als Umgangsfahne (*drapellone*) gemalt worden sei, in welchem Falle natürlich der Meister nicht ängstlich genau zu verfahren hatte. Hoch ist das Gemälde 9 F. 3 Z., breit 7 F. Der ursprüngliche Werth desselben ist leider durch die Restauration geschmälert worden, welche man durch den Italiäner Palmaroli hat vornehmen lassen. Dieser ging beim Reinigen so scharf zu Werke, als sei er berufen worden, das Meisterbild zu Grunde zu richten. Man that ihm zwar Einhalt, aber zu spät. Daher jetzt die Flecken im Gemälde. Die bläulichen, ja fast blauen Stellen im Fleische, vornehmlich am Leibe, Vorderarme und Schenkel des Kindes, durchbrechen die Massen und trüben in den Köpfen die Tiefen der Augenhöhlen und Mundwinkel; auch sind einzelne Formen, wie die Stirn des Kindes, in ihrer feingefühlten Modellirung verletzt. Trotz diesen Unbilden, die sie erfahren, ist die Sixtinische Madonne im Allgemeinen noch guten Zustandes, denn es lässt sich noch überall die Führung des Pinsels erkennen, so dass keineswegs von Verwaschenheit des Bildes zu sprechen ist. — Nächst diesem einzigen Originalwerke besitzt die Gallerie mehre gute Kopien nach Raffael: eine dem Giulio Romano zugeschriebene Kopie der heiligen Cäcilie (auf Leinwand 8 F. 3½ Z. hoch, 5 F. 3 Z. breit); eine wahrscheinlich von demselben raffaelischen Schüler mit Raffaels Beihilfe gemalte Kopie der Madonna della Sedia (in runder Form auf Holz, 2 F. 4½ Z. hoch und breit); eine von unbekanntem Meister herrührende Kopie der Anbetung der Hirten (auf Holz 3 F. 5 Z. hoch, 4 F. breit); die von Karel van Mander kopirte Madonna des Pariser Museums: *la belle Jardinière* (auf Holz 4 F. 4 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit) und der von Anton Raphael Mengs kopirte Profet Jesaias aus Sant' Agostino zu Rom (auf Leinwand 8 F. 9 Z. hoch bei 5 F. 6 Z. Breite). Sodann eine von Benvenuto Garofalo nach einem raffaelischen Carton gemalte Hochzeitfeier des Bacchus und der Ariadne; von dem berühmten Kupferstecher Marcantonio Raimondi (geb. um 1475, gest. um 1530) eine Anbetung der Weisen nach Raffaels Erfindung und Zeichnung, auf Holz 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 2 Z. breit, und eine bisher dem Andrea del Sarto beigemessene, aber wahrscheinlicher von Sassoferrato datirende Heilige Familie, welcher ebenfalls eine Zeichnung von Raffael zum Grunde liegen soll. In diesem Bilde sehen wir die heil. Jungfrau bei ihrer Mutter Anna sitzend; sie ist im Begriff, den Jesusknaben in den Laufwagen zu stellen, welchen Joseph herbeibringt. Gemalt auf Leinwand, 5 F. 2 Z. hoch, 7 F. br. Von dieser heiligen Familie, die man zu den Zierden der Gall. zählt, kann der Holzschnitt, den wir auf S. 96 beifolgen lassen, nur einen sehr schwachen Begriff geben. — Aus Raffaels Schule findet man eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, das mit dem kleinen Johannes eine Papierrolle hält. Dies Bild, auf Holz, hat runde Form und misst im Durchmesser 3 F. 1 Z. Lithographische Nachbildung im Hanfstängl'schen Galleriewerke. — Von Vincenzio Gimignano (gestorben nach 1527) ein liebliches Bild, im Stich von *Garavaglia* bekannt, die heil. Jungfrau auf ihrem Schoosse das Jesuskind haltend, welches den kleinen Johannes küsst. Auf Holz, 1 F. 10 Z. hoch, 1 F. 4½ Z. breit. — Von dem Schüler und Gehilfen Raffaels Franz Penni, genannt *il Fattore*, welcher 1488—1528

lebte, zwei Stücke: der Erzengel Michael den Teufel in den Flammenpfuhl stürzend, und der Ritter Georg im Kampf mit dem Lindwurm. Beide Gemälde auf Leinwand, 7 F. 4 Z. hoch, 4 F. 4 Z. breit. Beim erstern Bilde wird die Autorschaft Penni's bezweifelt. — Von Polidoro da Caravaggio (*Polidoro Caldara*), dem 1543 verstorbenen Sgraffittomaler und Schüler Raffaels, wird hier ein Eisenblechschild von runder Form gezeigt, worauf er ein Gefecht römischer Reiter grau in Grau dargestellt hat. Hoch und breit 1 F. 9 Z. — Der begabteste, stark in Sinnlichkeit versunkene Schüler Raffaels, Giulio Romano (eigentlich Giulio Pippi, 1492—1546), zeigt sich in drei Stücken, darunter sich die derbsinnliche heil. Familie befindet, die unter dem Namen der „Maria mit dem Becken" bekannt ist. Es ist ein Kniestück auf Holz von 5 F. 8½ Z. Höhe bei 4 F. 3 Z. Breite. Ein vollsaftiger Knabe steht, von seiner Mutter gehalten, im Wasserbecken auf dem Tische, ein andrer Knabe, der den Johannes abgibt, giesst ihm Wasser aus einer Kanne auf den Leib. Dabei stehen die Grossältern und der Vater des Kindes. J. J. Flipart stach dieses Bild für das ältere Dresdner Galleriewerk. Auch ist es in einer Radirung in Fol. von Pietro Fachetti wiedergegeben worden. Ein andres gut radirtes Blatt trägt die Adresse *M. Ferry exc.*

Heilige Familie. Nach einem wahrscheinlich von Sassoferrato herrührenden Gemälde, welchem angeblich eine Zeichnung Raffaels zum Grunde liegt.

nebst der falschen Angabe: *Raphael Ur. in.* — Die beiden andern Stücke Giulio's sind: Simson mit dem Eselskinnbacken gegen die Philister kämpfend, und Marsyas, der den Apoll, welcher die Heerde des Admet weidet, im Gebrauch der Rohrpfeife belehren will; lebensgrosse Figuren in einer Landschaft. Zu erwähnen bleiben zwei ihm zugeschriebene Kopien, die heilige Cäcilie nach dem in Bologna befindlichen Meisterwerke Raffaels, und das ebenfalls nach Raffael, vielleicht mit dessen Beihilfe kopirte Rundbild der Madonna della Sedia. (Ausser den obengenannten Stichen von Giulio's Madonna mit dem Waschbecken [*Madonna del bacino*] ist eine gute Lithographie vorhanden, die zum Hanfstänglschen Galleriewerk gehört.) — Pietro Buonacorsi, genannt *Pierino del Vaga*, 1500—1547. Von diesem nach Giulio Romano die bedeutendste Stelle unter Raffaels Schülern einnehmenden Meister, der nächst dem Fattore und Giulio der innigste Freund und Hausgenosse des göttlichen Urbiners war, führt der Katalog ein Madonnenbild auf, wo das Kind auf dem Schoosse nach der Mutter aufblickt, während diese in ein Buch sieht. (Auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 1¾ Z. br.) — Federigo Baroccio oder Barozzi von Urbino (1528—1612) ist mit sechs Stücken vertreten. Darunter ist ein Hauptwerk dieses edlen Meisters und

würdigen Landsmannes Raffaels: die Hagar in der Wüste, ein auf Leinwand gemaltes Bildchen von 1 F. 4½ Z. Höhe bei 1 F. Breite. Es ist der Moment vorgestellt, wie Hagar nach langem Wandern mit ihrem Sohne einen Quell entdeckt hat, aus dem sie nun mit einer Schaale dem kleinen durstigen Ismael zu trinken gibt. In Lithographie ist diese schöne Darstellung im 14. Heft des Hanfstängl'schen Gallerie-werkes erschienen. Wir geben sie hier in einem von Allanson gelieferten Holzstiche wieder. Die übrigen hier befindlichen Werke, die dem Barozzi zugeschrieben sind, zeigen folgende Geschichten: Grablegung Christi; Magdalena am leeren Grabe des Heilands betend; Maria mit dem Kinde den beiden Heiligen Franciscus und Dominicus erscheinend; Himmelfahrt Mariens, und St. Franciscus die Wundenmale (Stigmata) empfangend, während sein Gefährte im Vorgrunde sitzt. — Von Claudio Ridolfi (geb. 1524, gest. 1644), einem zwar nicht bedeutenden, aber in der Rich-

Hagar und Ismael. Von Federigo Baroccio.

tung des Urbinaten Baroccio einzelnes Achtbare leistenden Maler, ist eine „Verkündigung" vorhanden. — Von Josepin d'Arpino (*Giuseppe Cesari* von Arpino, 1560—1640), der unter den Malern Italiens eine ähnliche Rolle spielt wie der spätere Ritter Marino unter den Dichtern, sehen wir ein grosses Schlachtbild, das, wie die Insignien ausweisen, einen Römerkampf darstellt, wobei in der Luft einige Störche bemerkt werden, deren einer eine Schlange im Schnabel trägt. Dieses Gemälde, auf Leinwand, hat 14 F. 11 Z. Breite bei 9 F. 2 Z. Höhe. — Cerquozzi, genannt *Michelangelo delle Battaglie*, welcher 1602—1660 lebte und in der Schule des Bamboccio (Pieter van Laar) gebildet ward, ist durch ein Stück vertreten mit der Darstellung einer Frau, die mit ihrem Säugling an der Brust vor einem Befehlshaber kniet und klagend nach ihrem erschlagenen Gatten deutet, der von einem Soldaten entkleidet wird. (Gem. auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 2 F. 8 Z. br.) — Sassoferrato

(*Giovanni Battista Salvi*, 1605 — 1685), ein Eklektiker, berühmt durch seine lieblichen Madonnenschilderungen, derenwegen er schon bei seinen Zeitgenossen der *Pittore delle belle Madonne* hiess, bietet hier drei Marienstücke: eine Maria in betender Stellung, eine mit dem schlafenden Kind auf dem Arme, umgeben von Cherubimköpfen, und eine mit dem Ausdruck innigster Liebe über das an ihrer Brust schlummernde Kind sich neigende Jungfrau. Im Hanfstänglischen Gallerіewerke ist die eine der das schlafende Kind betrachtenden Madonnen gut lithographisch wiedergegeben. — Hyazinth Brandi (1623—1691), Schüler Lanfranco's, debütirt mit einem Dädalus, welcher dem Ikarus Flügel ansetzt, und mit einem die Gesetztafeln in den Händen habenden Moses. — Carlo Maratti (auch Maratta geschrieben, 1625 — 1713), der ausgezeichnete Schüler des Andrea Sacchi, bietet mehre Madonnenstücke und ein Genrebild. Eine Maria im Buche lesend; an ihren Schoos gelehnt steht das Kind und schiebt eine Rose, deren mehre vor ihm am Boden liegen, auf das Buch; dahinter Joseph. (Gem. auf Leinw. 5 F. 4 Z. hoch, 4 F. 5½ Z. breit.) Maria hebt den Schleier vom schlafenden Christkinde, um es zu betrachten. (Man findet dieses Bildchen im ältern Dresdner Gallerіewerke von J. Daullé gestochen.) Maria mit dem Jesuskinde, das auf Stroh in der Krippe ruht; oben schweben drei Cherubimköpfchen. Diese das neugeborne Kind betrachtende Madonne, auf Leinw. gemalt, 3 F. 6 Z. hoch bei 2 F. 8 Z. Breite, ist in der Weise Correggio's gehalten. (Stiche nach diesem schönen Bilde existiren von C. Jardinier und C. Zucchi.) Maria hält das schlafend an ihre Brust gelehnte Kind auf einem weissen Kissen im Arme. (Ein 1 F. 7 Z. hohes, 1 F. 2½ Z. breites Bildchen.) Endlich das reine Genrebild, wo sich ein Mädchen, von Früchten umgeben, unter einem Fruchtbaume zeigt. Die Früchte sind von Distelblum (Carlo di Fiore) eingemalt. — Von dem Schüler Peters von Cortona und des Kaspar Dughet, Pietro Lucatelli (geb. um 1630, gest. nach 1690), finden wir eine Landschaft mit hohen Bäumen links im Vorgrunde. Ein Fluss, an dessen Ufern etliche Leute mit Fischergeräth gesehn werden, durchströmt die Landschaft und ergiesst sich in Wasserfällen gegen den Vorgrund. (Gem. auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 5 Z. breit. Dieses Bild steht in nächster Verwandtschaft zu den Werken des Gasparo Pussino.) — Ciro Ferri, der ausgezeichnetste, aber darum nicht empfehlenswerthe Schüler des Pietro Berrettini von Cortona, geb. zu Rom 1634, gest. daselbst 1689, bringt eine sterbend auf dem Scheiterhaufen liegende Dido nebst jammernd herumstehenden Frauen. Ein Bild von 8 F. 3 Z. Höhe und 5 F. 10 Z. Breite. — Von dem lebhaft kolorirenden, oft bunt werdenden Pasquale Rossi (genannt *Pasqualino*), geb. 1641 zu Vicenza, gest. nach 1718, ein Bildchen mit der Anbetung der Hirten und ein Johannes vor allerlei Volke predigend. — Von dem barocken Architekten und Schnellmaler Andrea Pozzo (geb. zu Trento 1642, gest. 1709), in welchem sich die römische Schule der Verfallzeit sehr arg spiegelt, ist ein Christkind zu sehen, welches auf einem Kreuze schläft. — Von Gius. Chiari (geb. um 1660, gest. um 1730), einem der besten Schüler des Carlo Maratti, eine Anbetung der morgenländischen Weisen. Gem. auf Leinw., hoch 8 F. 7 Z., breit 10 F. — Domenico Roberti (geb. 1690 in Rom) zeigt uns die Ruinen von Tempeln, Säulen und Gängen, und zwei Gegenstücke dazu. — Von einem andern Architekturmaler, Ottavio Viviani, finden wir eine Zusammenstellung von römischen Säulengebäuden, darunter das Pantheon. Die Figuren und Basreliefs sind von Nicolas Poussin gemalt. (Auf Leinwand, 6 F. 4 Z. hoch, 8 F. 1 Z. br.) Verfallene Prachtgebäude, in der Ferne das Kapitol und die Säulen vom Tempel des Jupiter tonans. (Auf Leinw. 4 F. 4 Z. hoch, 6 F. br.) Von einem dritten berühmten Perspektivmaler, Giovanni Paolo Panini aus Placenza (1691 — 1764), der seine Studien in Rom machte und auch die grösste Zeit seines Lebens hier verblieb, zwei schöne Architekturbilder, welche nur an dem damals auch in der Historienmalerei Mode gewordenen dunkelbraunen Schatten laboriren. — Von dem Lucchesen Pompëo Geronimo Battoni, welcher 1708 — 1787 lebte und in dieser bösen Kunstzeit zum Bessern sich aufraffte, ohne stets in seinen Werken seine Zeit verleugnen zu können, ist ausser zwei minder goutirbaren Stücken ein Meisterbild vorhanden, eine büssende Magdalene, welche in einer Felsenhöhle liegt und in einem grossen Buche liest. Sie hat dazu ihre Hände gefaltet; ihr langes Haar fliesst über die entblösste Brust nieder, und ein blaues Gewand umhüllt den übrigen Theil ihres Leibes. Diese Darstellung der schönen Büsserin ist so wohlgelungen und die Composition zugleich so poesievoll, dass das Bild sogar einen Vergleich mit der Correggischen Magdalene aushalten, ja vielleicht dabei sehr vortheilhaft bestehen dürfte. Wir theilen nach dem Gemälde, welches auf Leinwand ausgeführt 6 F. 7 Z. Breite bei 4 F. 3 Z Höhe hat, einen Holzschnitt von H. Jakob Ritschl von Hartenbach aus Erfurt auf S. 99 mit. Ein guter Stich der Battonischen Büsserin existirt von Friedrich Bause (aus dem J. 1780) und eine gute Lithographie wird im 17.

Hefte des Hanfstängl'schen Gallerlewerkes gefunden. Mit Pompëo Battoni, dem Freunde Winckelmanns, in welchem trotz dem allgemeinen Verfall der schöpferischen Kunst noch eine gewisse Nachblüte der ältern gutrömischen Malerei hervorzubrechen schien, welcher sich aber mit seinem Rivalen Mengs doch nur einigermasen aus der gänzlichen Versunkenheit erheben und so die Kunst im Allgemeinen nicht fördern konnte, müssen wir die allerdings sehr unvollständige Reihe römischer oder in Rom gebildeter und hauptsächlich daselbst thätig gewesener Maler, von welchen die Gallerie Werke besitzt, beschliessen. — Wir wenden uns jetzt zu den toskanischen und im engern Sinne zu den florentinischen Meistern.

Zunächst stossen wir auf den unbekannten Meister eines Gemäldes auf Leinwand von 11 Z. Höhe bei 4 F. 1 Z. Breite, welches die Geburt des Heilands oder die Anbetung der Hirten vorstellt. Der jetzige von Friedrich Matthäi verfasste Gallerlekatalog

Büssende Magdalene von Battoni.

nennt es ein wahrscheinlich von Antonio Veneziano (der um 1386 starb und von welchem vollkommen erhaltene Fresken im Camposanto zu Pisa gefunden werden) herrührendes Werk. Im ältern Verzeichniss ward es gar für ein Bild des Giotto ausgegeben. Es steht nämlich auf diesem Stück von einer Pedrella die Inschrift: *Jottus florentinus f.* 1333; aber diese Schrift ergibt sich als ein späterer Zusatz, und das Bild überhaupt deutet auf jüngere Zeit als die des Giotto. Aloys Hirt hielt es für ein Werk Mantegna's; nach Andern ist es jedoch älter als dieser Paduaner und man will es eher dem besagten Antonio Veneziano beimessen, einem Nachfolger Giotto's, der in seinen Camposantofresken viele Naivetät, aber keine geistige Tiefe zeigt. Andre wieder erklären sich dahin, dass es viel jünger sei und etwa in die Zeit und Richtung des Ercole Grandi da Ferrara gehöre. — Dem Sandro Botticelli (1437—1515) wird eine Madonnentafel zugeschrieben, wo das Christkind eine Rose hält, nach wel-

cher einer der dahinter stehenden Engel langt. (2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.) Gleichzeitig gemalt, um 1470, ist die Tafel mit den morgenländischen Königen, welche dem Jesuskind ihre Gaben darbringen. Der Freiherr von Rumohr hielt den später lebenden Palmezzano da Forli (1490 — 1540), Schüler des Melozzo da Forli, für den Autor des Bildes. Dasselbe hat in der Höhe 2 F. 1 Z., in der Breite 1 F. 7 Z. — Von Michelangelo Buonarroti (1474 — 1563), dem aus der Schule des Domenico Ghirlandajo hervorgegangenen Grossmeister der gesammten italiänischen Kunst, ist kein Originalgemälde hier; wohl aber sieht man eine interessante, von einem Niederländer gemachte Kopie der berühmten Leda mit dem Schwane, welche Michelangelo für den Herzog Alfonso von Ferrara malte, aber wegen inzwischen eingetretener Missheiligkeiten an denselben nicht auslieferte, sondern an seinen Diener Antonio verschenkte. Dieser soll das Bild nach Frankreich verkauft haben; der Minister

Louis XIII. aber, Desnoyers, sei dieser Leda so gram gewesen, dass sie habe ins Feuer spaziren müssen. Es misst die auf Leinwand ausgeführte Kopie 4 F. 4 Z. Höhe bei 6 F. 6 Z. Breite. — Demnächst ist ein an Händen und Füssen an einen Baumstamm geketteter Jüngling zu schauen, unter dessen Füssen einige brennende Scheite liegen. Diese Figur, von grossartiger und kräftiger Zeichnung, ist dem jüngsten Gericht des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle entlehnt. Es ist dieses interessante Stück aus der Buonarrotischen Schule auf Leinwand gemalt, 6 F. 7 Z. hoch bei 3 F. 3 Z. Breite. — Von Marcantonio Franciabigio (geb. 1483, gest. 1524) die bekannte Bathseba im Bade nebst Verfolg der Geschichte des Urias. Zuerst entdeckt König David von dem Söller seines Palastes die schöne Frau im Bade, während ihr Mann Urias sorglos, aber in gefährlicher Lage, auf der den Eingang seines Hauses umgebenden Balustrade schlummert. Sodann sieht man Urias an der Tafel des

Königs speisen, worauf er von diesem mit der verrätherischen Botschaft entsendet wird. Die so mehre Momente zusammenfassende Tafel (von 3 F. 1 Z. Höhe bei 6 F. 2 Z. Breite) ward irrigerweise früher für eine gemeinsame Arbeit des Franciabigio und Andrea del Sarto ausgegeben, blos weil ausser des Erstern Monogramme auf einem Badekruge auch noch an einer Mauerfläche *A. S.* 1523 steht, was aber nicht Andreas Sartius, sondern *Anno Salutis* heisst, wie denn auch nichts von der Hand des Andrea im Bilde zu verspüren ist. — Andrea del Sarto (1488 — 1530), der grosse Schüler des Pier di Cosimo, ist durch zwei Tafeln vertreten, deren eine das Opfer Abrahams vorstellt (ein Bild von 7 F. 7 Z. Höhe bei 5 F. 8 Z. Breite), während auf der andern die Verlobung der heil. Katharina von Siena mit dem Christkinde in Gegenwart der heil. Margaretha und des kleinen Johannes (der sein Lamm gegen einen sich nähernden Drachen, in Anspielung auf die Legende der Siener Katharine, beschützt) veranschaulicht wird. Dieses Gemälde hat 5 F. 11 Z. Höhe bei 4 F. 4 Z. Breite. Früher schrieb man dem Sarto noch ein drittes hier befindliches Bild zu: die heilige Familie, wo die Jungfrau, auf dem Schoosse ihrer Mutter Anna sitzend, den Jesusknaben in den von Vater Joseph herbeigebrachten Laufwagen stellen will. Jetzt wird dieses Gemälde, von dem wir schon oben gesprochen und eine Abb. mitgetheilt haben, für ein Werk des Sassoferrato gehalten. — Von dem namhaften Schüler des Jacopo da Pontormo, Angelo Bronzino (1499 bis 1571), der sich im Porträt auszeichnete und in der Historie Nachahmer Michelangelo's war, weist die Gallerie die Brustbilder der Gemahlin Cosimo's I. von Florenz, der Herzogin Eleonore, und des Herzogs Cosimo II. von Florenz auf; ferner eine Tafel, auf welcher Moses, bei seiner Rückkehr vom Berge Sinai sein Volk in Anbetung des goldnen Kalbes findend, zornwüthend die Gesetztafeln auf die Erde wirft. — Daniel Ricciarelli da Volterra (1509 — 1566) wird als Autor eines auf Kupfer gemalten Bildchens angegeben, das eine heilige Familie nach Michelangelo's Erfindung darstellt. — Von dem um 1557 verstorbenen Franz Ubertini, genannt *Bacchiacca,* treffen wir eine merkwürdige Tafel mit kleinen Figuren in grossem Raum. Es wird darin nach einem Leichnam geschossen, und das Ganze muss Jedem, welcher mit der zu Grunde liegenden Fabel nicht vertraut ist, sehr räthselhaft erscheinen. Das Bild stellt drei Bogenschützen als Thronbewerber dar. Dieselben waren die hinterlassenen Söhne eines Königs, welchen Hans Sachs, der diese Geschichte in Nürnberger Reime gebracht hat, nach Sicilien versetzt. Die bekannte Untreue seiner Gattin liess, obgleich sie den Jüngsten für den ächten Sohn des Verstorbenen ausgab, die Fürsten und Aeltesten des Reiches doch in Zweifel, daher diese die Bestimmung trafen, dass Dem von den Dreien das Reich zufallen sollte, welcher den besten Schuss nach dem Herzen des wiederausgegrabenen Leichnams des Königs thun würde. Indem des Ersten Pfeil die Brust des Verblichenen durchbohrt, der Zweite sein Geschoss nach gleichem Ziele gerichtet hat, legt der Jüngste Pfeil und Bogen zu den Füssen der Richter nieder und erklärt, lieber seine Ansprüche auf die Krone aufgeben als nach dem Vater schiessen zu wollen. Da ward dieser als ächter Sohn erkannt und Thron und Reich ihm zugesprochen. (Ein Blatt von Zatzinger im kön. Kupferstichkabinet, das im Peintre-Graveur von Adam Bartsch, Th. VI. S. 373. Nr. 4, irrig als St. Sebastian und Irene ausgegeben wird, zeigt denselben Gegenstand in einem spätern Momente.) — Giorgio Vasari, der Baumeister, Maler und Künstlerbiograph, welcher 1512 — 1574 lebte und zu den Michelangelisten zählt, bietet eine kleine Tafel mit dem auf dem Schoosse Mariens ruhenden Leichnam des Herrn. Magdalena sitzt weinend zu den Füssen des todten Christus. In den vier Ecken des Bildes die vier Evangelisten. — Giuseppe Porta (geb. 1520, gest. 1570), Schüler des Francesco Salviati in Rom, daher auch *Giuseppe del Salviati* genannt, doch kein Nachstreber seines Meisters, sondern ein getreuer Anhänger der florentinischen Schule, bietet ebenfalls eine Darstellung des Leichnams Christi, der hier aber auf dem Rande des Grabes von Engeln gehalten wird. Dieses Werk des auch als Formschneider bekannten Malers ist von P. Tanje in Kupfer gestochen worden. — Battista Naldini (1537 — 1590) schildert auf zwei kleinen Tafeln gleichen Formats die Anbetung der Hirten und die anbetenden Magier. — Francesco Vanni da Siena (geb. 1565, gest. 1609) bringt ein Madonnenbild, wo das Kind die Händchen nach dem kleinen Johannes ausstreckt, welchen die heilige Elisabeth auf dem Schoosse hält. Links im Bilde Joseph. Der Hintergrund landschaftlich. — Von Pietro da Cortona (1596 — 1669) drei Stücke: ein Aeneas, der vom Götterboten zur schleunigen Abfahrt von Karthago ermahnt wird; ein römischer Feldherr, der vor den Consuln spricht; sodann ein Porträtstück, welches einen alten Mann mit kahlem Kopfe, weissem Haar und starkem Barte zeigt. — Von Carlo Dolce (1616 — 1686), in dessen süssholdem Namen schon eine sanfte Kritik sich lautbar macht, sieht man

das wunderherrliche Bild der heiligen Cäcilie, welche auf der Orgel spielend mit himmlisch andächtigem Blick aufschaut. Ferner eine schöne Darstellung der Tochter der Herodias, welche das Haupt des Täufers Johannes auf der Schüssel trägt, aber dabei mitleidvoll ihren Blick abwendet. Nach diesem Gemälde theilen wir einen Holzschnitt mit, den H. Jakob Ritschl geliefert hat. Nach der heiligen Cäcilie existiren Stiche von Philipp Andreas Kilian und Friedrich Knolle; der des erstern Künstlers findet sich im alten Dresdner Gallerienwerke, das unter dem Kurfürsten und Polenkönig August III. begonnen ward und durch den siebenjährigen Krieg Unterbrechung erlitt. Von Kilian ward auch die Herodias gestochen, welche übrigens nebst der heiligen Cäcilie in dem neuern von Hanfstängl unternommenen Gallerienwerke lithographische Nachbildung erfahren hat. Die Steinzeichnung der Cäcilie ist hier von Schertle. Vorher schon hatte Zöllner dieses Heiligenbild lithographirt. — Der Tochter und Schülerin Carlo's, Agnese Dolce, welche gleichzeitig mit dem Vater starb, gehört ein Brot und Wein segnender Christus an. (Lithographirt im Hanfstängl'schen

Tochter der Herodias, von Carlo Dolce.

Werke.) — Von Antonio Gabbiani (1652 — 1726) sehen wir den Heiland am Tische des Pharisäers Simon, und von Benedetto Lutti (1666 — 1724) ein Bild der Maria mit über der Brust gekreuzten Händen und einen Heiland von jugendlichen Zügen (beide Stücke oval). — — Zu den Bolognesen übergehend, betrachten wir vor allen die Werke des 1535 verstorbenen Francesco Francia (Raibolini), eines zwar in engen Räumen, sowohl der Gegenstände als der Formen sich bewegenden, aber grossen und höchst eigenthümlichen Talentes, das wir im Beginn des 16. Jahrh. ohne irgend sichtbaren Zusammenhang mit einem früheren Meister auftreten und zu einer so glänzenden Entfaltung kommen sehen, dass sich die durch einen solchen Meister vertretene Bolognesische Malerei selbst Rom und Raffael gegenüber mit Ruhm behauptet. Von diesem ersten mehr mit Gemüth als mit Fantasie begabten Hauptmeister Bologna's, der anfänglich Goldschmied war und dann als Maler wahrscheinlich durch drei der vorzüglichsten Werke Perugino's, die sich in Bologneser Kirchen befanden, seine Richtung empfing, besitzt die Gallerie eine Altartafel aus seiner besten Zeit, die Taufe Christi darstellend (Höhe 7 F. 5 Z., Br. 6 F.); ferner eine kleine

zierliche Madonna mit dem Kinde, das einen Vogel in seinen Händchen hält, dabei der kleine Johannes (eine Tafel von 2 F. 1 Z. Höhe bei 1 F. 8 Z. Breite), und die wundervoll schöne Anbetung des Christkindes durch die Weisen aus dem Morgenlande, welches kleine Gemälde (ebenfalls auf Holz, 1 F. 6 Z. hoch und 2 F. 1 Z. breit) in einer Wiederholung mit wenigen Veränderungen auch in der Akademie zu Bologna gesehen wird. Die Madonna mit dem Kinde (*Mater castissima*) ist von *N. Lecomte* gestochen worden. — Bartolommeo Ramenghi (genannt *Bagnacavallo*), der 1484—1542 lebte und in Raffaels Schule gebildet ward, ist durch eine herrliche Altartafel vertreten, darstellend die in einer Engelglorie auf Wolken sitzende Madonna, unter welcher die Heiligen Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius von Padua stehen. Höhe des Gemäldes 8 F. 10½ Z., Breite 7 F. 4 Z. Einen ganz vorzüglichen Stich der Bagnacavallo'schen Madonna hat Peter Lutz 1839 vollendet, welches Blatt in der künstlerischen Leistung mit dem andern bedeutenden Stiche von Lutz, der Correggischen Madonna des heil. Franz oder dem sogen. Triumf des neuen Testaments über das alte, die Waage hält. — Innocenzio da Imola (geb. um 1506, gest. 1549), zuerst Schüler des Francia, dann des Raffael, führt uns eine den neben ihr knieenden, von ihrem Kind auf dem Schoosse geliebkos'ten kleinen Johannes umfassende Madonna vor. Gem. auf Leinwand, 3 F. 1¾ Z. hoch, 2 F. 4 Z. breit. — Lorenzo Sabbatini (gest. 1577), der mit Fontana, Samacchini, Calvart, Cesi und Andern die Halt- und Richtungslosigkeit der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. dokumentirt, zeigt sich in einer Maria mit dem Kinde, welches den Verlobungsring aus den Händen seiner Mutter nimmt, um ihn der heil. Katharina zu überreichen. (Eine Tafel von 3 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 7 Z. Breite.) Von dem hauptsächlich in Fresken bedeutend erscheinenden, in Oelbildern dagegen quälerisch ängstlichen Orazio Samacchini hat die Gall. eine Madonna mit dem Kinde, welchem der kleine Johannes einen Apfel darreicht. Daneben kniet die heil. Katharina und weiterhin steht der heil. Joseph. (Eine Tafel von 3 F. 4½ Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite.) Der als Porträtist bedeutsame Prospero Fontana, welcher 1512—1597 lebte und Hofmaler des Papstes Julius III. und der drei folgenden Päpste war, lässt uns mit einem „Jesusknaben an der Brust seiner Mutter" vorlieb nehmen. — Pellegrino Pellegrini, genannt *Tibaldi*, geb. zu Bologna 1527, gest. zu Mailand 1591, der bekanntlich auch Architekt war (nach seinem Plane ist die Fasade des Mailänder Domes verhunzt worden), aber rühmlicher als Maler dasteht, als welcher er den Ehrennamen eines *Michelangelo riformato* empfing, weil er kühnen Styl und Grossheit der Formen mit schlichter Anmuth und dem Ausdrucke innigen Gefühles zu verbinden wusste, ist hier durch einen St. Hieronymus vertreten, der im Schreiben begriffen ist und ganz überrascht die Mittheilungen eines ihm zur Seite schwebenden Engels hört. (Gemalt auf Leinwand, 6 F. 1 Z. hoch, 4 F. 9 Z. br.) — Camillo Procaccini, der Sohn und beste Schüler des Ercole Procaccini, geb. zu Bologna 1546, gest. zu Mailand 1626, bietet das grosse Bild eines Pestkranke heilenden Rochus. (Gemalt auf Holz, 11 F. 9 Z. hoch, 16 F. 8 Z. breit. Für das ältere Dresdner Galleriewerk gestochen von *J. Camerata*.) — Lodovico Caracci (1555—1619), der zuerst den eklektischen Grundsatz aufstellte, dass, nachdem von verschiednen Meistern und Schulen verschiedenes Vortreffliche geleistet worden, z. B. das Höchste in der Zeichnung durch Raffael, das Schönste im Kolorit durch Tizian, das Effektvollste im Helldunkel durch Correggio, nun der Künstler Aufgabe darin bestehen müsse, diese verschiednen Vortrefflichkeiten gleichmässig in jedem Werke zur Vereinigung zu bringen und harmonisch zusammen wirken zu lassen, wird hier durch zwei Stücke vertreten: einen duldenden, von einem Engel unterstützten Erlöser mit der Dornenkrone (eine Tafel von 3 F. Höhe bei 3 F. 6½ Z. Breite) und eine ruhende heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten, wo Maria, das schlafende Kind im Schoosse habend, die von Engeln getragenen Marterwerkzeuge erblickt. Vor dem Kinde stehen Engel mit Blumenkörbchen, in einiger Entfernung Josef, dem ein Engel den fernen Weg zeigt. (Gemalt auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) — Bartol. Passarotti, der 1578—1592 blühte und als Bildnissmaler grosse Bedeutung hat, ein Künstler, mit welchem Vasari zu schreiben und Malvasia zu schmähen aufhört, schildert hier in einem interessanten Gemälde sich selbst und seine Familie. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 3 F. 8 Z. hoch und fast 5 F. breit. — Von Annibal Caracci (1560—1609), dem Hauptapostel der eklektischen Lehre seines Vetters Lodovico Caracci, bietet die Gallerie acht Stücke: das Brustbild des Heilands; die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf erhöhtem Throne, wo der heil. Franziskus dem Kinde die Füsse küsst, rechts im Vorgrunde der Evangelist Matthäus, links der Täufer Johannes; die vor einem Tische stehende Maria, auf welchem das Jesuskind sitzt, sich an die Mutterbrust schmiegend,

während der kleine Johannes ihm eine Schwalbe reicht; eine herrliche, durch Camerata's Stich bekannte Himmelfahrt Mariens, wo man die Jungfrau oben zwischen musicirenden Engeln wie eine Taube fliegen sieht, während unten die Apostel um ihr Grab versammelt stehen und ihr in Freudigkeit und Anbetung nachblicken (auf Leinwand gemalt, 13 F. 6 Z. hoch, 8 F. 8 Z. br.); ferner ein Almosen spendender Rochus; der Genius des Ruhmes; das Brustbild eines lautespielenden Mannes mit kurzverschnittenem Haar und Bart, und das eines Malers mit dem Pinsel in der Rechten und einer Schaale in der Linken. Darunter ist der heil. Rochus berühmt als eklektisches Meisterwerk, in welchem die Vereinigung der Vollkommenheiten der drei richtunggebenden Hauptgrössen italiänischer Malerei erstrebt ist. Annibal malte dieses Bild für Reggio, von wo es nach Modena und endlich nach Dresden kam. (Das Rochusgemälde, wie alle übrigen Stücke Annibals auf Leinwand, misst 11 F. 8 Z. Höhe bei 17 F. 1 Z. Breite. Stich in gr. Querfolio von *Josef Camerata.*) Aus der Schule der Caracci: ein heiliger Franziskus in Entzückung über die himmlische Harmonie (wenn wir nicht irren, dasselbe Bild, welches Agostino Caracci trefflich nach Francesco Vanni gestochen hat); Brustbilder der Apostel Petrus und Paulus. — Lavinia Fontana (1552—1614), die Tochter Prospero's, bietet ein auf Holz gemaltes Bildchen der heiligen Familie. — Lionello Spada (1556—1622): der dornengekrönte Christus mit zur Geisselung entblösstem Rücken; der Knabe David, welcher Goliaths Schwert und Haupt trägt und dabei von einem hinter ihm stehenden Krieger unterstützt wird, und ein Cupido mit einem Leoparden. — Von Pietro Facini (1562—1602), dem feurigen Maler, aber schwachen Zeichner, finden wir eine auf Kupfer gemalte Marie mit dem Kinde, welches von einer heiligen Frau geliebkos't wird; dabei der heilige Franz, Vater Josef und der kleine Johannes. — Von Giulio Cesare Procaccini, dem 1626 verstorbenen Bruder Camillo's, eine knieende Maria, an welche sich das Jesuskind anschmiegt, während es mit seiner Rechten nach den Früchten langt, die einer der hintenstehenden Engel in einem Korbe trägt. Links Josef. (Eine Tafel von 5 F. 8½ Z. Höhe bei 3 F. 10 Z. Breite. Stiche dieses schönen Bildes eines der Hauptmeister unter den Eklektikern existiren von *Josef Camerata* und *Wandelaer.*) Ferner ein junger Mann mit einem Schwert in der Rechten, der ein jugendliches Weib tragend aus einem Nachen springt, den ein Mann ans Ufer zieht; unter seinen Füssen liegt ein Verwundeter. (Auf Leinwand gemalt, 9 F. 4 Z. hoch bei 8 F. 2 Z. Breite.) — Von Guido Reni (1575—1642), dem grossen Schüler der Caracci, elf Stücke. Ein heiliger Franziskus, mit mehrfarbigen Stiften auf Papier gemalt. Ferner ein Gemälde auf Kupfer: der duldende Erlöser mit der Dornenkrone, in seinen gebundnen Händen ein Rohr haltend. (Stiche von C. G. Schulze und F. Lignon, Lithographie von C. Walther.) Auf Holz gemalt: das Haupt des sterbenden Christus. In diesem Bilde ist Zeichnung und Ausdruck wahrhaft bewunderungswürdig. Der Kopf sinkt schwer hinüber auf die rechte Schulter, so dass die furchtbare Dornenkrone mächtig hervortritt; der Mund ist schmerzvoll geöffnet, die Pupille des Auges aufwärts zurückgedrängt, als suche es einen rettenden Gott im Himmel; blutträufelnd quellen die Locken über die Schulter; grünliche Todesschauer schleichen von der Herzseite herauf und giessen sich über das erstarrende Antlitz, (Stiche von A. Riedel und Luise Vogel.) Ebenfalls auf Holz: der heilige Hieronymus, der ein Kreuzbild und in der Rechten einen Stein gegen seine Brust hält. Oval auf Leinwand: das schlafende Jesuskind, welches vor seiner mit gekreuzten Händen es verehrenden Mutter auf einem Kissen liegt. Halbe lebensgrosse Figuren. (Gestochen von E. G. Krüger.) Maria auf dem Throne sitzend, vor ihr das Jesuskind stehend, welches nach dem heil. Crispus und Crispinian niederblickt. Im Vorgrunde der im Buch lesende St. Hieronymus. Engel streuen Blumen herab. Höhe des auf Leinw. gemalten Bildes 11 F. 4 Z., Br. 7 F. 7 Z. (Gestochen von P. Surugue). Christus der Auferstandene erscheint seiner Mutter. Ihm zur Seite ein Engel mit der Siegesfahne, weiterhin der heil. Karl Boromäus, diesem genüber Adam und Eva. Ueber der Gruppe schweben anbetende Engel. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *N. Tardieu.*) Ninus und Semiramis. Es ist die Scene, wo Semiramis ihrem verweichlichten Sohne die Krone und damit die Herrschaft des Reiches nimmt. Sie sitzen nebeneinander auf dem Polster. Vertieft in die Politik des Reiches mochte ihr die Unfähigkeit des Sohnes zum Herrschen unabweisbar klar geworden sein; da durchblitzt sie der entscheidende Gedanke, — mit sicherem Griffe hat sie ihm im Nu die Krone abgenommen, mit der Linken hält sie die schöne Last über ihr Haupt, mit der Rechten aber drängt sie seine Hand zurück. Der Weichling im Purpur, dessen Haupt- und Barthaar von Salben trieft, scheint zaghaft zu fragen: Scherz oder Ernst? Ihr scharfer Blick in sein zurückzuckendes Gesicht und der herbe Mund gibt ihm die Antwort. (Dieses Bild hat eine Höhe von 10 F. 4 Z.,

eine Breite von 7 F. 8 Z. Für das Dresdner Galleriewerk 1755 trefflich gestochen von *Martin Preissler.*) Der Bacchusknabe an einem Fasse lehnend, aus welchem Wein sprüht. Er trinkt in gierigen Zügen aus einer Flasche. (Gestochen von *Josef Camerata.*) Venus auf einem Ruhebette, welche dem ihr zur Seite stehenden Amor einen Pfeil reicht. Ganze Figuren in Lebensgrösse. Dieses Gemälde, von plastischer Rundung, ist eins der vortrefflichsten Werke Guido Reni's, das aber noch auf einen vortrefflichen Stich harrt. — Alessandro Tiarini (1577—1668), Schüler der Caracci. Medor schreibt den Namen seiner geliebten Angelika auf die Einfassung eines Brunnens. — Von dem immer heitern Lyriker in der Malerei, Franz Albano (1578—1660): Venus und Vulkan im Vorgrunde einer lieblichen Landschaft ruhend, während Amoretten Pfeile schmieden, Bogen schnitzen, sich im Schiessen üben und der Göttin einen Schild mit einem Herzen zeigen, wonach sie ihre Geschosse richten. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 11 Z. hoch und über 6 F. breit.) Liebesgötter feiern den Sieg über Pluto. Links auf Wolken musicirende Genien; rechts Venus den kleinen Sieger küssend; in der Ferne die Entführung der Proserpina. (Gem. auf Kupfer, 2 F. 7 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br.) Diana mit ihren Nymfen am Quell unter einer Felsengrotte; in der Ferne der fliehende Aktäon. (Auf Leinwand, 2 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br.) Venus, in deren Schoosse Amor liegt, sitzt auf einer von Delfinen gezogenen Muschel. (Höhe des Gemäldes 7 F. 7 Z., Br. 4 F. 5 Z.) Galathea mit Amorettenumgebung auf delfingezogenem Muschelwagen. (Höhe 6 F. 7 Z., Br. 4 F. 5 Z.) Die Erschaffung der Eva. (Rundbild auf Leinwand, 2 F. 5 Z. im Durchmesser.) Die Verstossung Adams und seiner schönen Schlange aus Eden. (3 F. 4 Z. hoch, 4 F. 1 Z. br.) Das neugeborene Jesuskind, um welches Engel knieen. Josef nöthigt die Hirten näher zu treten. In einer Glorie musiciren kindliche Engelein. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Die heilige Familie auf der Flucht unter einer Baumgruppe ruhend. Maria reicht dem Kinde die Brust; neben ihr befinden sich Josef und zwei betende Engel. (2 F. 4½ Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) Noch eine heilige Familie; diese auf Kupfer gemalt; Höhe des Bildes 2 F. 4½ Z., Breite 1 F. 10 Z. — Von dem unter dem Schmeichelnamen *Domenichino* allbekannten Domenico Zampieri (1581—1641) ein Zinsgroschenbild, nämlich die Scene, wo die Pharisäer den Heiland fragen: Meister, ist es recht, dass wir dem Kaiser Zins geben? (Gem. auf Leinwand, 3 F. 6 Z. hoch, 4 F. 8 Z. br.) Ein zweites hier dem Domenichino zugeschriebenes Gemälde zeigt vier Kinder mit den Attributen der bildenden Künste und des Handels, dabei einen Tisch mit Victualien. Dieses Bild ist offenbar eine Satire auf die nur nach Brot gehende, dem Krämergeist verfallende Kunst. — Giovanni Lanfranco aus Parma (1581—1647), ein genialer Schüler der Caracci, der aber zu flüchtig und willkürlich, schon auf den blossen Formenschein hin und auf Effect des Ganzen ohne Detailrücksicht arbeitete, so dass er im Uebergange zu der Manier des Peter von Cortona steht, hat hier seine Vertretung durch „vier alte Zauberer mit grauen Haaren und Bärten" und durch einen Petrus, der in tiefer Reue über die Verleugnung des Herrn auf den Knieen liegt. Den Letztern (ein Gemälde von 5 F. 6 Z. Höhe bei 4 F. 1 Z. Br.) hat *J. Daullé* gestochen. — Antonio Caracci (1583—1618), ein natürlicher, zu Venedig geborner Sohn des Agostino Caracci, bietet hier, wie die Sage will, sein im neunten Lebensjahre gemaltes Selbstporträt. Der junge Mensch hält Kirschen in den Händen. (Gem. auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 7¾ Z. br.) — Von Franz Gessi, aus einer Patrizierfamilie Bologna's, geb. 1588, gest. 1649, einem der besten Zöglinge Guido Reni's, der aber durch seine technische Fertigkeit zuletzt zur Schnellmalerei verführt ward, sieht man hier eine Magdalene mit einem Kreuzbilde in der Hand. Lithographirt im Hanfstängl'schen Werke. — Von Guercino da Cento (1590—1666), einem Hauptmeister aus der Schule der Caracci, dessen eigentlicher Name *Francesco Barbieri* lautet, findet man dreizehn Stücke: eine Venus, welche ihren geliebten Adonis entseelt findet; eine andre, welche wehklagend sich über den Leichnam des Adonis wirft, während Amor den Mörder ihres Geliebten beim Ohre herbeiführt; ein Kephalos, weinend bei der Leiche der Prokris sitzend; eine Geburt des Adonis; eine Scene aus dem Pastor fido des Guarini: die sterbende Klorinde in den Armen ihres Vaters, welcher dem Silvio die tödliche Wunde seiner geliebten Tochter zeigt; die Königin Semiramis im Moment, wo sie Nachricht vom Ausbruch eines Aufruhrs erhält; Loth zwischen seinen beiden Töchtern, deren eine ihrem Vater Wein in eine Schaale giesst; eine Diana; eine heilige Veronika; ein im Buche lesender Johannes; der Evangelist Lukas mit der Palette in der Hand vor der Staffelei, wo er in Folge seines Traumgesichts die heilige Jungfrau malen will; der Evangelist Markus, der sich die Feder schneidet, und der Evangelist Matthäus, der in ein Buch schreibt, welches ihm ein Engel vorhält; endlich

eine Marie mit dem Kind auf dem Schoose, zur Seite Josef mit einem offenen Buche. (Die Semiramis, ehedem im holländischen Kabinet Reynst, ist von *Jeremias Falck* gestochen worden. Lithographie im Hanfstängischen Werke.) Eine alte Kopie nach Guercino: Tod der Dido. Das Original erfuhr bekanntlich einen Stich von *Robert Strange*, der damit ein Kapitalblatt lieferte. — Cagnacci (eig. *Guido Canlassi*), geb. 1601 zu Casteldurante bei Rimini, gest. 1681 zu Wien, Schüler des Guido Reni, steuert eine büssende Magdalene bei. — Pietro Ricchi, genannt *Lucchese*, geb. 1606 zu Lucca, gest. in Udine 1675, schildert die Katharinenverlobung mit dem Jesusknaben, wobei ein violinspielender Engel steht. — Cantarini (*Simone da Pesaro*), welcher 1612—1648 lebte und sich hauptsächlich nach Reni bildete, bietet hier eine Darstellung der Flucht Josefs vor dem Weibe Potifars. — Von Franz Mola (1621—1666), dem Schüler des Franz Albano und des Guercino da Cento, sieht man zwei Stücke: eine sterbende Lucretia und den todten Leander, der ans Ufer getragen wird, wohin die jammernde Hero eilt. — Pierfrancesco Cittadini, genannt *Milanese*, ein Zögling der Reni'schen Schule und trefflicher Blumen-, Frucht- und Thiermaler, gestorben 1681, präsentirt uns auf einem Tische einen ausgeweideten Hasen, wobei grosse und kleine Vögel liegen; sodann zwei Historien: die Hagar in einer Landschaft sitzend (ein Engel zeigt ihr die Quelle; entfernt liegt der Knabe Ismael unter einem Baume) und Lot mit seinen Töchtern vom Engel geführt (in der Ferne das brennende Sodom). — Von dem für den letzten klassischen Maler der bolognesischen Schule geltenden Carlo Cignani (1628—1719) finden wir einen Josef, der sich den Armen der Frau des Potifar entwindet. Eine Lithographie nach diesem Gemälde im Hanfstängischen Werke. — Von Marcantonio Franceschini (geb. 1648, gest. 1729), dem Schüler und Gehilfen Cignani's, eine Geburt des Adonis (auf Kupfer gemalt) und eine büssende Magdalene, die in tiefsten Schmerz versunken aller irdischen Eitelkeit entsagt hat. Der Spiegel, dieser Hauptzeuge weiblicher Eitelkeit, liegt zerbrochen am Boden. Das Gemälde, auf Leinwand, misst 8 F. 7 Z. Höhe bei 6 F. 1 Z. Breite. Lithographirt im Hanfstängischen Werke.) — Giuseppe Maria Crespi, genannt *lo Spagnuolo di Bologna*, geb. 1665, gest. 1747, ein launenhafter Geist, mit dem die Bologneser Schule endete, ist durch eine ansehnliche Bilderzahl vertreten. Am Bekanntesten ist die Gemäldereihe der sieben Sakramente, welche Crespi für den Kardinal Ottoboni lieferte; jedes der sieben Stücke auf Leinwand und 4 F. 6 Z. hoch, 3 F. 4 Z. breit. (Gestochen von *L. Zucchi* in sieben Blättern in gr. Fol. mit dem Haupttitel: *Li sette sacramenti etc.*) Ferner sieht man von G. M. Crespi ein ovales Bild auf Holz, darstellend den heil. Josef mit einem Buche und dem Zweige in den Händen, dessen Erblühen ihn unter den Bewerbern um Mariens Hand zum Auserwählten machte; sodann eine auf Kupfer gemalte Anbetung der Hirten; eine Maria mit dem Kinde, das sich mit der für das Rohrkreuzchen des kleinen Johannes bestimmten Rolle beschäftigt; ein Christus mit der Dornenkrone, in den gebundenen Händen ein Rohr haltend, ihm zur Seite die Kriegsknechte, welche ihm den Purpurmantel umhängen; endlich ein Porträtstück: der kaiserliche General Palfi in ganzer Figur. — Den Bolognesern, wenn auch nicht der grossen Schule mehr, reiht sich noch an der Schüler des Architektur- und Perspektivmalers Marcantonio Chiarini, Pietro Paltronieri (gen. *Mirandolese*, geb. 1673, gest. 1741 zu Bologna), von welchem die Gall. eine Darstellung verfallener Mauern von Prachtgebäuden aufweist. — — Die Lombardische oder Mailänder Schule der besten Zeit ist so gut wie gar nicht vertreten. Der Hauptmeister Lionardo da Vinci, von dem man hier lange das vermeintliche Bildniss des Herzogs Sforza von Mailand zu sehen glaubte, muss ganz gestrichen werden, denn die neuere scharfsichtigere Kunstforschung hat in dem fraglichen Werke das Bildniss eines englischen Goldschmieds Mr. Morett entdeckt, welches von Hans Holbein dem Jüngern herrühren mag, weil es im Wesentlichen ganz mit einem von Wenzel Hollar nach Holbein gestochnen Porträt des genannten Londner Goldschmiedes übereinstimmt. Auch von den bedeutenden Schülern Lionardo's, wie Luini, Ferrari, Boltraffio, Cesare da Sesto, ist nichts in der Gall. vorhanden, man müsste denn die kleine (jetzt unter Nr. 589 aufgehängte) Tafel mit dem Martyrium des heiligen Laurentius herbeiziehen, welche der Inschrift nach, gegen die sich jedoch Zweifel erheben, auf *Gaudenzio Ferrari* lautet. Nur einige spätere Meister werden hier angetroffen; diese spätern Lombarden aber stehen ausser allem Zusammenhang mit der eigenthümlich bedeutsamen, von Lionardo begründeten Schule, die leider zu wenig Wurzeln schlug, um eine länger dauernde Glanzperiode herbeizuführen. Durch die beiden Crespi von Cerano und durch die um Beginn des 17. Jahrhunderts von Bologna nach Mailand übergesiedelten Procaccini kam hier ein ähnlicher Eklekticismus in Flor, wie der von den Caracci zu Bologna gepredigte. Aus der Periode dieser Bestre-

bungen in Nachahmung und Verschmelzung der verschiedenartigsten Vorzüge grosser Vorbilder finden wir hier Franz Cairo (1598—1674), von dem ein Bildchen auf Kupfer: eine auf ihrem Ruhebett knieende Venus mit dem Pfeil in der Hand, gesehn wird; Giuseppe Danedi, gen. *Montalti* (gest. um 1680), der uns den heiligen Anton von Padua vorführt, wie derselbe das auf einem Tische vor ihm stehende Jesulein liebkos't; und Giovanni Ghisolvi (geb. zu Mailand 1623, gest. daselbst 1682), von dem die Gallerie zwei Ruinenbilder und ein Marinestück aufweist. Letzteres zeigt einen Hafen mit Schiffen und dabei beschäftigtem Volke, und von den erstern Stücken stellt das eine die Ruinen von Karthago dar, wo Marius, der Zerstörer, unter mehren Gefährten auf einem Steine sitzt. — — Glänzend vertreten sehen wir die Meister und Jünger der venezianischen Schule. Zunächst begegnen wir, wenn die Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht trügt, dem Gentile Bellini (1421—1501), welchem eine Madonna zugesprochen wird, die in der Rechten ein Buch, mit der Linken aber das Jesuskind auf ihrem Schoosse hält. Zur Seite Josef. (Eine Tafel von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 5 Z. Breite.) Dem Giovan Bellini (1426 bis 1516), Bruder des Vorigen, schreibt man ein Brustbild zu, welches den venezianischen Dogen Lionardo Loredano darstellen soll. (Eine Tafel von 2 F. 6 Z. Höhe und 2 F. Br.) Von Girolamo da Santa Croce, welcher treu der Richtung des Giovan Bellini folgte und als dessen Hauptwerk die Marienfresken in einer Kapelle von San Francesco zu Padua bekannt sind, wird eine Tafel von 2 F. Höhe und 2 F. 7 Z. Br. mit der Geburt Christi aufgewiesen. Unter einer Hütte verehren Maria und Josef das neugeborene Kind, um welches drei Engel knieen; darüber schwebt ein Kreis von Engelköpfen; weiter oben bringen andere Engel die Leidenswerkzeuge herbei, wieder andere singen das Gloria. — Von Rocco Marcone (gestorben nach 1505), einem gleichfalls die frische Bahn Giovan Bellini's verfolgenden Meister, sehen wir zwei Kniestücke natürlicher Grösse: einen „kreuztragenden Heiland," welcher auf zwei ihm drohende Soldaten zurückblickt, und die „Ehebrecherin vor Christus." Vielleicht sind beide (auf Leinwand gemalte) Bilder Kopien nach Rocco; der Abate Lanzi erwähnt die Ehebrecherin als im Kapitel von San Giorgio Maggiore zu Venedig befindlich, und fügt hinzu, dass es nichts so Schönes und Giorgionisches gebe als dieses Gemälde, wovon in der Sakristei des heil. Pantaleon und anderwärts Abbildungen sich befänden. — Von Giovan Bellini's grösstem Schüler Giorgione (eig. *Giorgio Barbarelli*), welcher 1477—1511 lebte und sich besonders durch die Glut seiner Farben auszeichnet, ist das treffliche seelenvolle Bild zu bewundern, welches die Benennung Jakob und Rahel führt. Ein junger Hirt begegnet seiner Geliebten mit dem werbenden Liebeskusse bei der Tränke in einem Thale, dessen Aussicht von Bergen umschlossen und das von Schaf- und Rinderheerden, die durcheinander weiden, belebt ist. Rechts zieht sich aus dem Thale ein Weg in die Dorfkirche hinter Lindenbäumen empor. Die Liebenden sind sich begegnet; Hände und Lippen haben sich zu zärtlichem Danke vereinigt. Das Haupt des Hirtenjünglings ist dabei empfindungsvoll seitwärts hinübergebeugt, so dass das Gesicht der Geliebten im Profil sich darandrängt. Beide sind sonntäglich angethan, er in der Tracht der damaligen Friauler. Während er bei der Begegnung den Hut vom Kopfe genommen, welchen die Linke noch wie zum Grusse zurückschwenkt, hat sie Bündel und Stab von sich geworfen. Er hat an der Seite Hirtenflöten und ein Messer am Gürtel, und ist ein schmucker, rüstiger Bursche, der sein Flöten- und Liebesspiel mit Messerstichen zu vertheidigen das Herz hat. Neben ihm steht sein treuer Hund. Wie er zum Kusse, so sind die Heerden zur Tränke geeilt. Auf der Seite des Mädchens schüttet ein alter Hirt das Wasser in den Trog; weiter vor sitzt ein zweiter, welcher den Stein vom Brunnen gewälzt hat und auf die Glücklichvereinten schaut. Rechts, inmitten der Heerde, duelliren sich zwei eifersüchtige Widder. (Das Gemälde ist auf Leinwand, 5 F. 1 Z. hoch, 8 F. 8 Z. breit.) Ferner eins der schönsten Jugendwerke Giorgione's: das Bild eines Mannes, in dessen Armen ein schönes Weib ruht. (Im Kataloge noch immer dem Palma vecchio zugeschrieben.) — Giov. Buonconsiglio von Vicenza (genannt *Marescalco*), der um 1497 blühte und noch im J. 1514 arbeitete, soll durch eine „Maria mit dem Kind auf dem Schoosse, welche vom Täufer Johannes und von den Heiligen Franziskus, Josef und Katharina von Alexandrien umgeben ist," vertreten sein. — Von dem hochernsten bedeutenden Meister Cima da Conegliano (Schüler von Giovan Bellini, gestorben nach 1517) bewundert man das mit der unächten Unterschrift *Johannes Bellinus* versehene feierliche Christusbild, wo Typisches und Natürlich-Charakteristisches zugleich und in gleicher Stärke gearbeitet erscheint und in welchem bereits der Keim Tizianischer Anschauungen liegt. Es ist ein Christus voll edlen Ernstes und hoher Würde, welcher in der Linken ein Buch trägt und die Rechte segnend empor-

hält. (Eine Tafel von 5 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite. Lithographirt ist dieser herrliche Christus, aber noch unter Bellini's Namen, im Hanfstänglschen Gallerie-werke. Einen verdienstvollen Stich hat jüngst Planer im Atelier des Professors Steinla zu Dresden geliefert.) — Von Pietro Marescalco aus Feltre, der etwas später als Buonaconsiglio Marescalco lebte, zeigt man hier einen Herodes, der mit seiner Gemahlin bei Tafel sitzt, während die Tochter das Haupt des Täufers bringt. — Ferner von einem Marescalco: die Königin von Saba vor Salomo. — Von Tizian (*Tiziano Vecellio* von Cadore, 1477—1576) zählt die Gallerie zwölf Stücke. Früher zählte man dreizehn, da man das Bildniss eines schwarz gekleideten Mannes mitzählte, welches fälschlich für Tizian gehalten ward und wahrscheinlich von Diego Velasquez herrührt. Wir bewundern von diesem Berühmtesten aller berühmten venezianischen Meister, welcher im Kolorit und vornehmlich in der Karnation die höchste Wahrheit und Schönheit erreichte, zunächst das wundervolle Venusbild, welches als das Reizendste der drei tizianischen Venusstücke der Gallerie berühmt ist. Viel Grosses und Herrliches hat Tizian geschaffen und gewiss nichts, das nicht immer der Bewunderung, die es findet, werth wäre; aber in der Richtung, in welcher die Eigenthümlichkeit der venezianischen Schule sich ausspricht, sieht man den grossen Meister nirgends so vollendet als in diesem Gemälde der Venus mit dieser Fülle unbewusster Anmuth und Schönheit. Das ist die Schönheit der Erde in menschlicher Form, menschliche Schönheit in der Zone äusserster Natur und Vereinigung des Menschlich- mit dem Göttlich-Leiblichen. Mit vollem Recht hat Julius Mosen in seinen ästhetischen Erläuterungen der Meisterwerke der Gallerie diese Venus eine „Verklärung des Fleisches" genannt. Wir sehen auf weissem Ruhebette die schöne nackt liegende Gestalt im Schatten eines rothen Vorhanges. Sie stützt ihren Oberkörper auf ihren linken Arm und hat in der Hand eine kleine Flöte. Ein Liebesgott bekränzt ihr das Haupt. Hinter ihr, zu ihren Füssen an der Altanbrüstung, sitzt ein junger Kavalier, mit dem Rücken ihr und uns zugekehrt. Er dient hier in seiner Kleidung und mit seinem braunen Gesichte hässlichen Schnittes zum puren Gegensatze der unbekleideten Schönheit. Durch die Gegenwart dieses jungen Menschen, welcher der Venus den Rücken kehrend die Zither spielt, wird nun zugleich aber die Stimmung, in welche der Anblick der höchsten sinnlichen Schönheit versetzt, von jener Begierde gereinigt, die in der Heimlichkeit sich entzündet. Heisse Mittagszeit kündigt sich in der Landschaft an, auf welche wir aus dem Bilde hinausblicken; die Berge glühen in der Sonne, und die Bäume und Büsche werfen tiefdunkele Schatten; ein Weg führt in die Ferne hinaus und hie und da ruht oder schläft ein Wanderer am Pfade unter einem Baume. Die Natur ist träumend in sich selbst aufgelöst. Als höchster Moment des sinnlichen Lebens in süssem Selbstgenügen erscheint aber die Ruhe der rein und hüllenlos vor uns liegenden menschlichen Schönheit. Hier löst sich jede Dissonanz in Harmonie auf; gleich einer Blume liegt alle leibliche Schöne erschlossen da, nur sich selbst zur Bedeutung habend. Der Eindruck des Bildes wird ein musikalischer, indem wir noch die Klänge von dem eben zum Finale gekommenen Duett der Flöte und Zither zu vernehmen glauben. Frau Venus hatte, wie man sieht, mit ihrem Flötenpfeifchen das Spiel des freilich nichts weniger als apollinischen Kithariden begleitet, und es ist jetzt der Moment, wo sie, überwältigt von der Musik, auf das Lager zurückgesunken ist, und hier gestützt auf den linken Arm und den Ellbogen in das Kissen gedrückt ihre reizende Hand mit dem Flötchen zwischen dem zweiten und dritten Finger nachlässig und sanft herabhängen lässt. Ihre verschwimmenden, schwarzen, feuchtglänzenden Augen heben sich träumerisch seitwärts empor. Ihre linke Seite sinkt schwer und weich in das Lager, so dass sich in zarten Konturen die rechte Seite unter der Brust einzieht, während sich die Schenkel bei den Knieen aneinanderschliessen und die Hüfte desto reizender sich emporhebt. Der rechte Oberarm ruht zurückgehend an dem Altangesimse; der Vorderarm geht herüber und lagert sich längs der schönen Hüfte hinunter, mehr und mehr sich herüberhebend, bis die schöngebogene Hand mit den matt auseinander gehenden Fingern über dem rosig sich vordrängenden Knie sicher sich hinlagert. Der vor dem rothen Vorhange hinter ihr stehende Amor hält einen Kranz von Tausendschönchen über ihr perlendurchflochtenes Lockenhaar. Der Perlenschmuck im Ohre und um den weichen Hals sowie die Goldspangen um die Halsgelenke zeigen uns, wie zwischen Weiss und Gelb die rosige Farbe des Lebens glüht. (Das Gemälde, auf Leinwand, hat 5 F. 1 Z. Höhe und 7 F. 3 Z. Breite.) Ein zweites Stück stellt eine schlafende Venus dar, welche ihren rechten Arm über den Kopf gelegt hat. (Gem. auf Leinwand, 3 F. 9½ Z. hoch bei 6 F. 1½ Z. Breite.) Eine dritte Venus, wieder auf einem Ruhebette, hat ein rothes pelzgefüttertes Gewand über dem Schoosse; neben ihr befindet sich der kleine Gott, der ihr den Spiegel vorhält. (Höhe des Gemäldes 4 F. 1 Z., Br. 3 F. 7 Z.) Sodann sind

drei Stücke von Tizian vorhanden, welche der christlichen Sfäre angehören. Unter diesen zeichnet sich das Bild aus, welches der Zinsgroschen oder *il Cristo della Moneta* benannt wird. Tizian soll dieses Gemälde zu oder nach der Zeit geschaffen haben, als Albrecht Dürer in Venedig war; er habe darin zeigen wollen, dass er sich auf die deutsche Art verstände. So erklärt man gewöhnlich die für Tizian wohl sehr auffallende Weise vollendeter Ausführung. „Aber für diese (bemerkt Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei S. 94 ff.) hatte er im benachbarten Mailand ganz andre Mitstreiter, ja sein eigner Lehrer konnte ihn zu solchem Beginnen durch seine Werke herausgefordert haben. Eine andre Wahrheit könnte in der Anekdote liegen, und wir sollten nur erst genau nach der deutschen Kunst hinübersehen und nach dem, was sie von der italiänischen scheidet und von Anfang an geschieden hat. Wir sehen letztere mit jenen starren Gestalten beginnen, in denen weder Leben noch Bewegung und nur wenige Spuren der Menschenähnlichkeit zu sehen sind. Die deutsche Kunst dagegen, mit Ausnahme der Kölnischen Schule, hat von früher Zeit her sich an das Leben, an die Wirklichkeit gehalten, und wenn die italiänische, was sie schuf, selbständig bildete durch die Fantasie, so nahm die deutsche, was sie gab, aus den Händen der Natur. Wir sehen diese somit als die nächste Anverwandte der venezianischen Schule. Wie weit sie aber doch davon noch immer entfernt war, sagt uns unter andern Dürer in einem Briefe aus Venedig an Pirkheimer, dem er erzählt, dass man sein Ding tadle, weil es nicht antikisch Art sei. Wir finden also dort noch immer Verbindung mit der idealen Anschauungsweise der Alten, gegenüber der festen Fusses in der Wirklichkeit stehenden deutschen Kunst, dort vor allem freie und breite Zeichnung der Charaktere, hier bis ins Detail dem Leben, ja sogar, mit Bezug auf grössere Lebendigkeit, dem gemeinen Leben entlehnte Züge. Dahin konnte Tizian natürlich nie kommen, wenn er auf deutsche Art malen wollte; wohl aber von seiner Richtung ab- und nach jener einlenken. Vergleichen wir nun mehre der religiösen Darstellungen Tizians, z. B. die Himmelfahrt der Maria in Venedig, eine andre in Verona etc., so ist bei aller schlagenden Wahrheit der Färbung und selbst bei mangelnder Feierlichkeit der Anordnung noch immer eine grosse Kluft bis zum Leben; noch immer sind es Gestalten, die der Künstler, obschon mit Hilfe seiner Naturkenntniss, frei erschuf und an welche die Wirklichkeit noch ein zweifelhaftes Recht hat. Namentlich gilt dies von den Charakteren, denen antike Anschauungsweise ihre einfachere, breitere Formen gab. Man kann nun nicht ermitteln, wie weit die italiänischen Kunstschriftsteller Recht haben mit der Anekdote vom Zinsgroschen; aber soviel ist augenfällig, dass dieses Bild von andern ähnlichen des Meisters grade durch die mehr der deutschen Schule eigene Individualisirung der Charaktere sich unterscheidet, ja sogar, wie jene in der Gestalt des Farisäers nahe an die Karikatur streift. Dieser Christus ist nicht der Gott auf dem Throne, sondern der in Judäa lebende; kein mystisches Feuer des heiligen Geistes blitzt aus seinen Augen, sondern die Uebermacht eines klaren, uns verständlichen und schuldlosen Menschengeistes. Jeder, auch der kleinste Zug ist der Wirklichkeit anpassend und vorzüglich das Dasein kleinster Züge. Dass Tizian dies Alles erreichen konnte ohne Beziehung zur deutschen Kunst, stellt sich klar heraus, wenn wir bedenken, dass ein so dem Leben zugewandtes Auge wohl auch die Motive vollendeter Charakteristik erkennen musste; hat aber Dürer einigen Theil daran, so müssen wir uns freuen, ein Denkmal zu besitzen, das uns zeigt, was auf der Grundlage deutscher Kunst zu erstreben ist. Jedenfalls zeigt es uns den Meister der venezianischen Schule auf einer zweiten Höhe, die kein Andrer erreicht und auf die er sich selbst nicht wieder begeben hat.“ (Der Christus mit dem Zinsgroschen ist auf Holz gemalt und die Tafel 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. breit. Leider hat dieses Bild, insbesondere der Kopf des Christus, bereits an Kraft und Wirkung der Farben eingebüsst, und scheint durch die Restauration noch weicher geworden zu sein. Am wohlerhaltensten ist die Nebenfigur, auch die Hand des Christus. Vorzügliche Nachbildungen existiren von Moritz Steinla [der mit seinem Stiche ein Hauptblatt zum kön. sächs. Galleriestichwerk geliefert hat] und von Friedrich Knolle. Das Streben des letztern Stechers ist, mit Verschmähung aller anderweitigen Effekte, nur dahin gerichtet gewesen, die Nachbildung so treu als möglich dem Gemälde in seinem jetzigen Zustande anzuschliessen, was ihm auch in sehr hohem Grade gelungen ist. Die Technik, Linienmanier in verschiedenen Weisen und Abstufungen, ist überall den Gegenständen entsprechend und die Ausführung rein und meisterhaft. Dies Knollesche Blatt, bei Ernst Arnold in Dresden erschienen, hat 9¾ Zoll Höhe bei 7½ Zoll Breite. Ein dritter Stich von J. Serz. Lithographie von Franz Hanfstängl.) Die Anbetung der heiligen Familie. Alfonso I. von Ferrara und seine Gemahlin (die berüchtigte Lucretia Borgia) nebst ihrem Sohne stehen anbetend vor der Maria mit dem Kinde, hinter welcher sich Josef befindet. Das Christkind hat vor der nahenden

unheiligen Familie mit beiden Händchen sein scheues Vögelchen auf die abgekehrte Schulter gerettet und blickt mit dem höchsten Unwillen, den ein Kindergesicht ausdrücken kann, die höfischen Heuchler an. Selbst Maria, die immer Fürbittende, hat ihre Augen hinweg und in das Buch gewendet, das sie mit der Rechten hält und auf dem Schoosse liegen hat. Sie kann unmöglich in dieser Entfernung die Schrift erkennen, aber sie thut als läse sie, nur um die verbrecherische Herzogin nicht ansehen zu müssen. Dagegen starrt der heilige Josef mit dem tiefsten Ingrimme und herzlichster Verachtung die fürstliche allergnädigste Giftmischerin an, die in ihrem schwerseidenen weissen Gewande keck herantritt mit nach höfischer Kirchenetikette zierlich zum Gebetabbeten gespitzten Händen, aber doch mit ein wenig zur Seite weichenden Augen, da sie auf einen guten Empfang bei der Maria und ihrem weltrichtenden Sohne, vor dem die grossen Sünder in Seide und Purpur die allerwenigste Gnade finden, keine Rechnung zu machen hat. So zeigt dieses merkwürdige Madonnenstück mit den Porträts der herzogl. Familie von Ferrara durchweg die Gemüthsstimmung, in welche der grosse Meister sich bei der Ausführung der von Alfonso erhaltnen Bildbestellung befunden hat. (Das Stück ist auf Leinwand gemalt, 4 F. 1 Z. hoch, 5 F. 9 Z. breit. Gestochen von *Folkema*. Lithographirt im 23. Heft des Hanfstänglschen Werkes.) Madonna mit dem auf ihrem rechten Knie stehenden Knaben eine gesegnete Frau empfangend. Die schöne junge Frau in Mutterhoffnung überbringt der Madonna ein Weihgeschenk, womit sie sich im Vorgefühl ihrer Wehen die helfende Muttergottes geneigt machen will. Sie erscheint in Begleitung der Schutzheiligen ihres Hauses, Paulus und Hieronymus. Der Letztere hält sein Crucifix über ihr Haupt und bezeichnet sie so als eine Gesegnete. Man sieht ihr Gesicht im schönsten edelsten Profile. Sie hat den Blick gesenkt, den schamhaft das Augenlid verhüllt. Noch zeugt ihr Gesicht von dem jungfräulichen Reize, durch den sie vielleicht ihren Mann erwarb. Nur ist das Auge etwas eingefallen und der Mund in den feinen Winkeln zu süsser Schwermuth herabgezogen, ganz wie es bei jugendlichen Weibern gefunden wird, die im Verluste ihrer Jungfräulichkeit das Höchste, die bis in den Tod theure Mutterfreude, gewonnen haben. Ihr zartes Angesicht hebt sich wunderbar klar im Goldtone vom Hintergrund ab, zu dem sich der tiefbraune Patron, der Apostel mit reicher Haupt- und Bartwaldung, vom Maler gebrauchen lassen muss. Ihr Blondhaar lagert sich in reichen, mit rosafarbenen Bändern durchzogenen und aufgeschlungenen Flechten auf den schönsten Nacken hernieder. Ihr weisses Atlasgewand bildet mit dem weiten Aermel einen reichen Bausch und faltiges Gehänge. Den Arm der uns abgewendeten rechten Seite verhüllt ein grosses Umschlagtuch, das von der rechten Schulter herüber in die herunterhängende linke Hand fällt, welche es vornehm hält. Die Unschuld und Hoffnung bedeutenden Farben Weiss und Grün besagen hier, dass die Unschuld selbst guter Hoffnung ist. Wie es drei Bittende sind: die junge Frau mit ihren heiligen Begleitern, so sind auch die Bittegewährenden in drei Personen vorhanden, in der Madonna mit dem stehenden Jesuskinde und dem dasselbe halten helfenden Täufer. Die Maria, welche in Roth, in die Farbe inbrünstiger Liebe, gekleidet ist und ein blaues Umwurftuch über den Schooss und ein weisses Tuch über das Haupt gebreitet hat, neigt mit unsagbar schmerzsüsslicher Theilnahme und Verheissung sich der Flehenden zu, indem der auf ihrem Schoosse stehende Jesusknabe, an ihre rechte Schulter gelehnt, zart von ihrer rechten Hand umfangen und stark vom muskelgewaltigen Täufer am rechten Aermchen gehalten, sich ihr entgegenneigt. Es kann kaum etwas heiliger und schöner Empfundenes geben als dieses Bild. (Dasselbe ist auf Holz gemalt, 5 F. hoch, 6 F. 10 Z. breit. Stich von *Jakob Folkema*. Lithographie im Hanfstänglschen Werke.) In den glänzenden Porträtstücken, die wir von Tizians Hand in der Gallerie sehen, erscheint der Meister als der geliebteste Zögling der Natur, dem sie die Paletta aufgesetzt, die Töne gemischt und den Pinsel geführt hat. Wir finden fünf Damenbildnisse, darunter eins, welches durch die Aufschrift als *Lavinia*, die Tochter des Meisters, bezeichnet wird. Ein andres nimmt man für eine Geliebte Tizians; es ist ein reizendes Mädchen, welches Mosen mit einem rothangeglühten, sammetweichen Pfirsig vergleichbar findet. In ihrer Rechten trägt sie einen Fächel; ihre Linke hängt nachlässig herunter und hebt das weisse Gewand ein wenig in die Höhe. Schönes Blondhaar ist der Schmuck ihres Hauptes; ihre Augen brennen, ihre Lippen glühen, und süsse verborgene Gluten röthen ihren Teint. Ein drittes jugendliches Weibsbild, wieder eine schöne Blondine Venedigs, erscheint mit einer Blumenvase in den Händen. Sie ist feurig wie die Granatblume, die sie vor der Brust im Einschnitte des röthlichen Gewandes trägt. Man glaubt in ihr die im Spiegel der Kunst festgehaltene Tochter eines venedischen Handelsaristokraten, das in der weichen Lagunenluft und im Schatten eines Palastes aufgeblühte Kind eines königlichen Kaufmannes zu sehen. Ein

viertes Bild enthält die Züge einer schwarzgekleideten vornehmen Frau mit über den blossen Haaren herabhangendem schwarzen Flore. (Diese vier Bilder sind gleichen Formats; die Höhe beträgt 3 F. 8 Z., die Breite 3 F. 1 Z.) Das fünfte Frauenbild wird für *Cornara*, die letzte Königin von Cypern, gehalten. Es ist zum wenigsten das Bildniss einer Frau von Stande, die in rothem Kleide und mit goldenen Ketten um die Brust und den Leib erscheint. In der Rechten hält sie einen schwarzen Flor. Das Gesicht ist ein schönes rosiges, aber Schwermuth verkündendes; ein süsser Schmerz legt sich weich um den Mund dieser Herrin. (Dies Gemälde hat 4 F. 11 Z. Höhe bei 3 F. 4 Z. Breite.) Die Halbfigur des flotten Dichters *Pietro Aretino*. Bekannt durch die Stiche von *Wenzel Hollar* (ein Bl. in kl. Folio mit der Unterschrift: *Questo è Pietro Aretino Poeta Tosc.*) und von *D. Berger*. Dies Porträtstück, wie alle die vorgenannten auf Leinwand gemalt, misst 4 F. 10 Z. Höhe bei 3 F. 2 Z. Breite. — Zwei alte Kopien nach Tizian: der junge Tobias mit dem Engel, und die Venus, welche ihren Adonis umarmt und denselben von der Jagd abzuhalten sucht; ein drittes Nachbild: Christus mit den Jüngern zu Emaus. — Von Franz Vecellio da Cadore: Pilatus den gebundenen Christus dem Volke vorstellend. — Von Vincenz Catena (gestorben 1530): eine Madonna mit dem Kinde, zu deren Seite man St. Margherita und die alexandrische Katharine, sowie den Antonius Abbas und den Bischof Nikolaus von Bari sieht. — Von Licinio da Pordenone (1484—1540), dem ausgezeichneten Schüler des Giorgione: die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, und ein Frauenbildniss, angeblich die letzte Königin der Insel Cypern. — Vom Schüler des Gian Bellini, des Giorgione und des Michelangelo, Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547), ist hier leider kein Originalwerk vorhanden; man findet nur eine Kopie der zu St. Pietro in Montorio befindlichen, in Oel auf Stein gemalten, nunmehr schwarz gewordenen Geisselung Christi, wonach uns ein in der Cort'schen Stechweise ausgeführtes Blatt bekannt ist. (Aloys Hirt stellt in seinen 1830 erschienenen Kunstbemerkungen die Vermuthung auf, dass die Madonna mit den vier Heiligen, welche für Bagnacavallo's Werk gilt, ein verkanntes Stück von Piombo sein möge.) — Von Palma dem Aeltern (*Jacopo Palma il vecchio*, 1491—1550) mehre Meisterwerke: die heilige Familie mit der sitzenden Katharina, einer ungemein zarten Figur von bezaubernder Schönheit und bewundernswerther Seelenruhe; die drei Töchter des Meisters, halberblühte Grazien, zarte sommernächtige italiänische Schönheiten, sitzend an einer Waldecke im Vorgrunde einer Gebirgslandschaft; Venus auf einem Ruhebette unter einem Baume im Vorgrunde einer romantischen Landschaft (als Modell hat die im vorgenannten Bilde zumittelst Sitzende zur Zeit der höchsten Blüte ihrer reizenden Glieder gedient); Maria mit dem Kinde, die vom Täufer ihr dargereichte Schriftrolle mithaltend und lesend, zwischen Beiden die verschämt und niedergeschlagenen Auges dastehende Katharine, — lauter feingebildete Gesichter, die anzuschauen man nicht müde wird. — Von Paris Bordone aus Treviso (1500—1570) ein schönes Madonnenstück: die gegen das vorliegende Kind, das die Händchen nach ihr ausstreckt, betend sich wendende Maria (lithographirt im Hanfstänglschen Werke); ferner ein Apoll mit der Leier, hinter dem man rechts den Kopf des Marsyas, links aber den Midaskopf sieht; sodann eine Diana mit dem Wurfspiess im linken Arm, welche mit der Rechten die Leine zweier Hunde hält, während ihr eine Nymfe den Kopf eines Hirsches reicht. — Von dem Tizianisten Polidoro Lanzani (gen. *Polidoro di Venezia*, 1510—1565) eine Marie mit dem Jesuskind auf dem Arme, wobei die den Knaben liebkosende Magdalene steht. Ein Mann übergibt dem heil. Josef ein Kind, welches freundlich nach dem kleinen Jesus aufblickt. Ein zweites Bild dieses Venezianers zeigt die in Gegenwart des heil. Andreas geschehende Verlobung des Christkindes mit der Sienesischen Katharina. — Von dem ausgezeichneten Porträtisten aus der Schule des Moretto da Brescia, Giov. Batt. Moroni (1510—1578), einige treffliche kräftige Bildnisse, darunter das eines Mannes, der seine Rechte in die Seite stemmt und kurzverschnittenen Haares und Bartes erscheint. — Von Jacopo da Ponte (genannt *il Bassan vecchio*, 1510—1592) elf Historienstücke: die das Kind anbetenden Hirten (Stich in gr. Querf. von *Chenu*); Christus die Krämer aus dem Tempel treibend (Stich von *Philipp Kilian*); die Kinder Israels in der Wüste, Manna sammelnd; dieselben noch zweimal, aber wandernd; Noah unter allerlei Thieren, im Begriff, sie in die Arche aufzunehmen; Vater Lot mit seiner Familie und seiner Habe aus Sodom ziehend; der mit seiner Heerde und Habe heimziehende junge Tobias; ein Engel, den Hirten die Geburt des Heilands verkündend; die Himmelfahrt Mariens; die Bekehrung des Saulus zum Paulus oder der „Tag von Damaskus." Diese Stücke stammen zum Theil aus dem holländischen Kabinet Reynst. Nach Jacopo Bassano haben Cornelius Galle und Johann Sadeler zwei verschiedene Compositionen der den

Hirten geschehenden Verkündigung der Heilandsgeburt gestochen; doch müssen wir, da uns beide Blätter nicht zur Hand sind, dahingestellt sein lassen, ob der eine und wessen Stich die Composition des Dresdner Bildes wiedergibt. — Von Tintoretto (*Jacopo Robusti,* 1512—1594) sechs Stücke. Ein Hauptwerk ist die Ehebrecherin, die von den Farisäern zu Christus gebracht wird, welcher auf der Stufe einer Treppe steht. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Phil. Andr. Kilian.*) Eins der besten Bilder dieses berühmten, aber in seinen Arbeiten sehr ungleichen Meisters, ist auch die auf Wolken und Mondsichel sitzende, von Engeln und Cherubim umchorte Madonna mit dem Kinde, über welcher der heilige Geist schwebt. In der untern Gemäldehälfte stehen St. Katharina, St. Barbara und zwei Bischöfe. Mitten im Bilde kniet ein junger Mann im Priestergewand, der den heil. Stephanus vorstellen soll. Ganze Figuren in Lebensgrösse. (Gestochen und lithographirt in den Dresdner Galleriewerken.) Der Engelsturz. Oben schweben Gott Vater und die heil. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie. Ganze Figuren in Lebensgrösse. (Nach Robusti's Fall der bösen Engel hat Lesueur die Zeichnung zu einem Holzschnitte für Crozat's Werk gemacht.) Apollo mit dem Brummbass auf einer Wolke über dem Parnassus sitzend, wo die Musen und Grazien versammelt sind. In der Ferne schöne Landschaft. Die Figuren unter Lebensgrösse. — Einige grösstentheils nackte Weiblichkeiten, die in einer freien Gegend eben im Begriffe sind ein Musikstück aufzuführen. Ganze Figuren, etwas unter Lebensgrösse. — Ein ernster Mann im Lehnstuhle sitzend und auf den hinter ihm stehenden und zu ihm sprechenden Jüngling horchend. — Von Domenico Campagnola (um 1540) die grau in Grau gemalte Figur der Freigebigkeit, eine auf einem Throne sitzende Frau, welche Geld austheilt. — Von dem in Italien, Spanien und Portugal, in England und den Niederlanden thätig gewesenen Antonio Moro (eig. *Antonis de Moor,* geb. zu Utrecht um 1512 oder um 1519, gest. 1575 oder 1588 in Antwerpen, erst Schüler Jan Schoorels, dann ausgebildet zu Venedig, wo sich auch sein Name veritaliänerte) soll das unter Nr. 112 befindliche Bildniss herrühren, welches einen unbekannten Ritter des goldnen Vliesses mit wenigem braunen Haar und in stählerner, reich mit Gold ausgeschmückter Rüstung darstellt. — Von Andrea Schiavone aus Sebenico (gen. *Medula,* 1522—1582) eine Marie mit dem Kinde, welches den kleinen Johannes umarmt, und der Leichnam des Erlösers, der von Josef von Arimathia unter Mithilfe eines Engels gehalten wird. — Vom Schüler des Niccolo Giolfino, Paul Farinati (geb. 1522, gest. in Verona 1606), eine bisher dem Paul Veronese zugeschriebene Darstellung des Jesusknaben im Tempel. (Gem. auf Leinwand 6 F. 7 Z. hoch, 14 F. 8 Z. breit.) — Antonio Fassolo von Vicenza (1528—1572), ein Nachstreber des Paul Veronese und verständig in demjenigen Theile der Malerei, den die Italiäner *sotto in su* nennen, bietet hier eine Anbetung der Könige, einen Einzug Christi in Jerusalem und das Bildniss einer unbekannten edlen Venezianerin. (Letztres findet man unter der auffälligen Benennung „Maria von Medicis" im Hanfstänglschen Werke lithographirt.) — Von Paul Veronese (1530—1588) besitzt die Gallerie funfzehn Bilder; alle von besonderem Werthe, wenn auch nicht von gleichem. Wir lernen hier den Meister des pomphaften glänzenden Styls in seinem ganzen Umfange kennen; einen Künstler, der dem Geiste seiner Zeit gemäss auf der Basis natürlicher Anschauung seine Bilder aufbaute; einen Mann guten Humors, der nur den Ernst, welcher im Leben fehlte und in der Kirche langweilig geworden war, durch Tiefe der Empfindung hätte ersetzen müssen, um in allen Fällen mit gleicher Stärke auf das Gemüth wirken zu können. Betrachten wir zunächst die Findung des Moseskindes, so finden wir in der Scene keine Spur von ernster Beziehung auf den künftigen Profeten, der hier gerettet wird; vielmehr ist der Vorgang als Ereigniss des täglichen Lebens gefasst und durchaus scherzhaft behandelt. Die ägyptische Königstochter ist zur modernen Prinzessin geworden; in Seidendamast gekleidet, wohl frisirt, von hinlänglichen Kammerfrauen begleitet, geschützt durch eine Schweizergarde und erlustigt von einem Hofzwerg, ist sie in einem leichten Phaeton spazieren gefahren. Sie hält an den Ufern des Flusses, wo sie die Schachtel im Schilfe erblickt hat, denn die Neugier plagt sie nach dem Inhalte zu forschen. Natürlich bemüht sich Ihre Hoheit nicht selbst; in Prinzessinnenwürde bleibt sie ruhig, scheinbar ohne alle Gemüthsbewegung stehen und lässt durch eine Zofe das Kästlein öffnen. Kein Korallen- noch Perlenschmuck liegt darin, auch kein Paket Brabanter Spitzen (sonst würde helle Freude ihr Gesicht verschönen), sondern nur ein Kind, mit dem nicht viel anzufangen. Sein helles Auge indess und sein kräftiges Strampeln gewinnt der Prinzessin einige Theilnahme ab, und das ironische Lächeln über die verfehlte Erwartung wird freundlicher und milder. — In der Geburt Christi finden wir das Ereigniss mit allen sich darbietenden Kontrasten geschildert. Eine arme Zimmermannsfamilie mit einem neugeborenen Kinde in einem Stalle bei

Ochs und Esel; Hirten, die ein Gesicht erschreckt und aufmerksam gemacht hat; Könige, die aus weiter Ferne kommend den Esel- und Ochsenstall besuchen, um dem hier seine Wiege habenden Kinde königliche Ehre zu erzeigen. Diese sind sich bewusst, was sie auf ihren Weg und hieher geführt hat, und rührende Andacht spricht aus dem alten knieenden Kaspar; auch die Mutter hat in ihrem Herzen alle Verkündigung bewahrt, die ihr durch den himmlischen Sendboten geworden. Aber wenig davon weiss Josef, bei welchem, als der prädestinirten Zielscheibe des Witzes, irgend etwas Lächerliches, irgend eine Unschicklichkeit sich zeigen muss, die das fast Feierliche der Scene bricht. Die vornehmen Gäste reizen ihn; er möchte gar zu gern bemerkt, wo möglich als Vater des Kindes bemerkt sein. Einer der Hirten aber, die schon eher wussten, was das Ganze zu bedeuten, hält ihn zurück und macht ihm bemerklich, wie wenig sich jetzt das Herantreten schicke. Wem dieses jedoch noch unverständlich bleiben könnte, für den hat der Künstler gleich ein Schaf neben Josef gestellt, gegen das ein Hund zankt; auch drängen sich dem Josef gegenüber Esel- und Ochsenkopf neugierig aus der Hütte vor. Endlich bieten auch die Könige selbst in ihrer äussern Erscheinung genügenden Stoff zu komischen Zügen, bei deren Schilderung die Laune des Künstlers den Pinsel geführt, so dass man unwillkürlich an Goethe's heilige Dreikönige erinnert wird. Zwei Pagen im schwarzen venezianischen Kostüm tragen dem Kaspar die Schleppe; Melchior gleicht einem Rathsherrn Venedigs in rother Toga und rothem Kleide, und Balthasar der Mohr tritt im breitgestreiften Mantel einher und lässt hinter sich Geld auswerfen. Das Pomphafte, für die Darstellung ganz Ueberflüssige, hat hier nur die Wirkung des Komischen, und vollendet nur, eben durch den Kontrast gegen die beabsichtigte Demuth und Erhebung des Kindes in der Krippe, die vorgestellte Komödie. — D i e D a r b r i n g u n g i m T e m p e l. Hier führt uns Veronese auf den freien Platz vor einem theils von Mauern umgebenen, theils mit Säulen geschmückten Tempel. Allerhand Volk ist darauf zerstreut: Viehverkäufer, Kinder und farnientirende Bettler. In der Mitte steht ein von vier karyatidischen Engeln getragner Marmoraltar; Schriftgelehrte sehen in Büchern nach, ganz, wie es scheint, in sie selber betreffende Dinge vertieft; Kinder spielen mit einem Hunde, auch nur für sich beschäftigt. So tritt hier das Leben in vielfachen Bildern vor uns, keins aber deutet auf ein ungewöhnliches Ereigniss hin. Es ist auch am Ende kein solches vorhanden, denn wie oft des Tages mag im Tempel von Jerusalem das Opfer für ein neugeborenes Kind dargebracht worden sein! Doch sieht man ein Paar aus der umstehenden Menge, welche sich und somit auch uns auf die Gruppe am Marmoraltare aufmerksam machen, in der wir nun, uns der biblischen Geschichte erinnernd, Maria mit ihrem Kinde, Josef und den sie heranführenden Hohenpriester wiederfinden. Dies Bild ist schon von ernsterer Wirkung als die beiden vorgenannten. So viele Heiterkeit auch sich in der Darstellung des Alltaglebens vorfindet, so dient hier dieselbe doch nur dazu, ernste Gedanken zu wecken. Die Unscheinbarkeit des Kindes, vor dem doch einmal alle Kniee im Himmel und auf Erden sich beugen werden (zur vollern Bezeichnung des Gedankens hat der Künstler Mutter und Kind ganz in Schatten gesetzt), die Unterordnung unter alltägliche Gewohnheit und Sitte, die nothwendige Gleichgültigkeit der ganzen Umgebung gegen eine so bekannte Handlung, von der ja Niemand wissen kann, welche Bedeutung sie noch einmal erlangen kann, — dies alles muss unsre Fantasie ergreifen und uns innig rühren. — D i e H o c h z e i t z u K a n a. Eine flotte Hochzeit, ordentliche fröhliche Zecher, lustige Frauen rings um den Tisch, Kinder und Hunde unter demselben. Essen ist vollauf vorhanden, aber die Freude am Zechen hat die Schläuche geleert. Der Hausvater kommt in Verlegenheit, weil kein Wein mehr zufliessen will. Nun befindet sich unter den Gästen ein junger Mann, von dem man wohl manches Gute und Rühmliche, aber nichts Ausserordentliches noch gehört hat. Dieser spricht: Füllet die Krüge mit Wasser und gebt sie mir! Man thut das; er spricht seinen Segen darüber und verheisst nun, dass das Wasser zu Wein geworden. Man schenkt ein, man ist begierig, man kostet, ja Christus selbst, obschon in sich sicher, sieht mit gespannter Erwartung der ersten Aeusserung über sein Wunder entgegen; es geht eine Bewegung in ihm vor, welche uns sagt, dass es sein erstes Wunder ist. So hat Veronese die Wirkung des Wunders dadurch gesteigert, dass er es im Gewand des gewöhnlichen Lebens auftreten lässt, und so hat er auch in der Ausschmückung des letztern einen freien Spielraum für Lust und Ergötzen der Fantasie behalten, ohne die dasselbe nur reizlos und langweilig erscheinen muss. — C h r i s t u s i n E m a u s. Wir sehen den auferstandenen Meister mit den beiden Jüngern am Tische sitzend; noch unerkannt von diesen spricht er über die ernsten Dinge, die in den letzten Tagen ganz Jerusalem bewegt haben. Zu dieser hochernsten Erscheinung bilden den wirksamsten Gegensatz die Hausfrau und Magd des Versammlungsortes, welche mit nicht geringerm Eifer, als der

Meister mit den Jüngern spricht, für das Abendbrot und die Wirthschaft sorgen. Der vollendetste Kontrast jedoch liegt in dem Töchterchen des Hauses, welches unbekümmert um Welt und Wirthschaft am Boden spielt mit einem Hündchen, vor welchem die Katze unter den Tisch sich geflüchtet hat. Gewiss ist es ergreifend, neben dem verhüllten Heiland und seinen trostlosen Jüngern ein in sein Spiel vertieftes Kind zu sehen; es soll uns aber auch erinnern, dass wir alle Kinder sind und unser ernstestes Treiben neben höherer Geister Regung dem Spiele des Mädchens gleicht, das im Augenblick die ganze Seele desselben füllt. Bei solcher Auffassungsweise ist natürlich Alles, was Form heisst, untergeordnet und muss es um der grössern Wahrscheinlichkeit willen sein; nur die Absichtslosigkeit, welche die Erscheinungen des Lebens begleitet, kann hier wirken, und es wird hier Aufgabe, das Gemälde so aufzubauen, dass es als keins erscheint, sondern als Wirklichkeit; daher keine architektonische Eintheilung der Massen, kein Hervorheben von Hauptfiguren (die oft, wie Christus auf der Hochzeit, im Hintergrunde sitzen), kein Vollenden einer Linie etc.; wo aber dennoch bildnerisches Interesse sich geltend machen will, da hält es sich an das Element der lebendigen Erscheinung, an die Farbe. — Madonna in trono. Wieder ein erfreuendes Bild voll Lebenszügen, das mit aller Gewalt der Kunst uns fesselt. In einer offenen Säulenhalle sehen wir Maria zur Linken mit dem auf ihrem Schoosse stehenden, die Arme weit ausbreitenden Christkinde, zu welchem St. Hieronymus auf seine Schriften als auf seine Verdienste zeigend aufblickt, während Johannes der Täufer die fromme Familie der Donatoren einlädt näher zu treten. Diese (es ist die venezianische Patrizierfamilie Concina) nahet denn auch, Mann, Frau und Kind, von der rechten Seite; knieend bleibt ein Mann (der ein vom Glauben abgefallenes aber wiederbekehrtes Mitglied der gedachten Familie sein soll) in einiger Entfernung zurück, offenbar in scheuer Demuth; doch muntern ihn zwei Frauen auf, in denen sich Religion und Liebe, Glaube und Selbstvertrauen, aussprechen. Dicht neben dieser rührenden Gruppe guckt neugierig furchtsam hinter der Säule ein etwa neunjähriger Knabe vor; es soll der verstorbene Sohn des durch diesen Todesfall dem Glauben Entfremdeten, nunmehr reumüthig zur Kirche Zurückgekehrten sein, was auch wahrscheinlich wird durch die Art, wie sich bei ihm die scheue Zurückhaltung des knieenden Mannes wiederholt. Dieser aus der andern Welt citirte, geisterhaft scheue Knabe leitet zu dem Kontraste hinüber, der in den völlig für sich bleibenden, gar nicht um den ganzen Vorgang sich kümmernden Kindern liegt. Was die namengebende Figur des Bildes, die thronenendende Madonna betrifft, so sehen wir in ihr freilich nicht jene Gottesmutter, welche auf erhabenem Sitze die Bitten der gesammten Christenheit anhört; vielmehr erscheint sie entkleidet der früheren himmlischen Hoheit und in gemüthlicher Beziehung zur Menschheit getreten. Sie gibt sich hier als die milde Beschützerin einer Familie, zu der sie sich, auf die Fürbitten heiliger Bekannten, ausschliesslich wendet. Kirche und Altar geben sie nichts mehr an; sie ist nur da für die Familie, die sich ihr naht, denn auf solchen Einzelverkehr hat sich die Göttliche, seit sie ganz in die menschliche Sfäre gezogen worden, beschränken müssen. (Das Gemälde, auf Leinwand, nimmt in der Breite über 14 F. bei 6 F. Höhe ein.) — Die Kreuztragung. Im Bilde des Christus bei den Jüngern zu Emaus hat Veronese einmal gezeigt, dass seine Fantasie nicht ganz unfähig war, das Tragische wenigstens mit Gefühl zu erfassen; aber da er genau genommen sich nur im Besitze heiterer Gegensätze befindet, so muss er uns hier in der Kreuztragung, wo sein Humor nicht mitspielen konnte, plötzlich arm erscheinen. Nicht geistige Tiefe genug besitzend für die Fülle und Last tragischer Ereignisse, drückt er mit grosser Kraft und unvergleichlicher Kunst zwar alle Leiden und Leidenschaften aus, aber eben nur diese. Christus, inmitten des Bildes, ist unter der Kreuzeslast zusammengesunken; während Einer aus der Horde sich bemüht, das Kreuz zu heben, schlägt ein Anderer mit der Geissel auf ihn, und ein Dritter zerrt am Stricke ihn vorwärts. Ein Kriegsmann drängt die heil. Veronika beiseite, Maria wird von Johannes zurückgehalten; Kriegsleute und Pfaffen zu Pferde, Volksgetümmel, Hornbläser, Lärmen vollauf, nirgends ein Ruhepunkt; wo man hinsieht, Unterliegen, Schmerz, Wuth und Toben, nirgends Trost. Der Genius Veronese's reichte, wie man sieht, nicht aus, um den Schmerz auch in seiner Heilsbedeutung für die Menschheit zu schildern. Wohl hat er hier ein Werk von grossem Ernste geschaffen, das zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen gehört, aber für ein durch die Darstellung so grosser Seelenschmerzen verwundetes Gemüth bietet diese vollendete Kunst mit allem Reichthum ihrer Sinnenreize nichts Erhebendes dar. (In der Dimension ist das Bild der Kreuztragung fast gleich dem vorigen Gemälde.) — In dem Hauptmann von Kapernaum, einem übrigens als Malerei trefflichen Bilde, ist dem sonst so gelaunten Veronese gar nichts Erhebliches eingefallen. In der

Susanna im Bade und im barmherzigen Samariter (letzterer im Vordergrunde einer Waldgegend) tritt mehr als Gegenstand und Poesie seine Freude an der Natur heraus, die auf beiden Bildern mit vorzüglicher Farbenfrische spielt. Ausserdem bleibt bemerkenswerth eine auf dem Stiere ruhende Europa, welche von ihren Gespielinnen mit Blumen geschmückt wird, und das Bildniss eines edlen Venezianers, des Daniel Barbarigo, Patriarchen von Aquileja. — Von Palma dem Jüngern (1544 — 1628) besitzt die Gallerie drei Historien und ein geschichtliches Genrestück. Letzteres schildert den Aufenthalt des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig ein Gemälde von 9 F. 7 Z. Höhe bei 14 F. 6 Z. Breite); die drei andern schildern die „Darstellung der zwölfjährigen Maria im Tempel," die „Kreuzigung des Apostels Andreas" und den heil. „Sebastian" (Letzterer gestochen von Corn. Galle oder einem der Sadeler.) — Leandro da Ponte [genannt *Bassano*, 1558—1623], Sohn und Schüler des Jacopo Bassano, bietet drei Porträtstücke und drei Historien. Das angebliche Selbstporträt Leandro's: ein bequemlich sitzender Mann hinter einem bedeckten Tische, worauf etliche Papiere liegen. (Stich von Gregori.) Ferner ein venezianischer Doge aus dem Hause Cicogna, und dessen Gemahlin. Ein kreuztragender und ein den Blinden heilender Christus. Ein Noah, welcher allerlei Thiere in die Arche spaziren lässt. — Von Carletto Cagliari (1570—1596), dem Sohne und Schüler des Paul Veronese, ein allegorisches Gemälde, welches sich auf die Uebergabe der von der letzten Königin Cornara an die Republik Venedig abgetretenen Krone von Cypern beziehen mag; sodann eine Marie mit dem Kinde, das seine Händchen nach dem kleinen Johannes ausstreckt, welcher eben, einige Früchte in seinem Felle tragend, hinzutritt; endlich die Taufe Christi, und ein Heidenstück: die Leda mit dem Schwane. — Vom Schüler des Felice Ricci, Alessandro Turchi (genannt *l'Orbetto*, geb. zu Verona 1582, gest. zu Rom 1648), eine Maria, welche ihren Knaben in den Tempel gebracht und hier knieend dem Simeon übergeben hat, der gottpreisend das Kind auf den Armen hält; ferner Christus mit der Dornenkrone, ein Rohr in den gebundnen Händen haltend (gemalt auf Schiefer, 8½ Z. h., 6½ Z. br.); die Steinigung Stephani (gemalt auf Amethyst, in länglichrunder Form, 10 Z. h., 1 F. 2 Z. br.); die heilige Dreifaltigkeit: Gott Vater des Sohnes Leichnam auf dem Schoosse haltend, über beiden der heil. Geist in Taubengestalt schwebend (gemalt auf schwarzem Thonschiefer, 1 F. 2 Z. h., 11¼ Z. br.); Maria dem Christkinde die Brust reichend (auf Schiefer, 11 Z. h., 8 Z. br.); die Geburt Christi, auf der einen Seite die verkündenden Engel, auf der andern die Hirten (wieder auf Schiefer, 1 F. 7 Z. h., 1 F. 4 Z. br.); David mit dem Schwerte und Haupte des Goliath (auf Leinwand, 4 F. 6 Z. hoch bei 4 F. 1 Z. Breite, lithographirt im Hanfstängischen Werke); das Urtheil des Paris (auf Holz, 2 F. 1 Z. h., 3 F. br.) und die Venus mit dem entseelten Adonis auf dem Schoosse (gemalt auf schwarzem Thonschiefer, 11½ Z. h., 1 F. 3½ Z. breit). — Von dem in der Schule des Florentiners Cigoli herangebildeten, aber in seiner nachherigen Richtung den Venezianern sich anschliessenden Domenico Feti [genannt *Mantovano*, geb. zu Rom 1589, gest. zu Venedig 1624] sind zwölf Stücke vorhanden: der heilige Sebastian; die Marter der heiligen Agnes; die Rückkehr des verlornen Sohnes; das Gleichniss vom verlornen und wiedergefundnen Schafe; das Gleichniss: Kann auch ein Blinder dem Andern den Weg weisen? Ferner das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge; das Gleichniss vom Herrn, zu dessen Gastmahle Krüppel und Lahme gerufen werden; der barmherzige Samariter; der junge Tobias, welcher den seinem erblindeten Vater heilbringenden Fisch aus dem Wasser zieht; das Gleichniss vom Knechte, der von seinem Herrn die Schuld erlassen bekommt, aber seinem ihm schuldenden Mitknechte nichts erlässt; das Gleichniss vom verlorenen und wiedergefundenen Groschen; David mit dem Schwerte und Haupte Goliaths. Die drei letztern Bilder sind von *Jos. Camerata* gestochen worden. — Der bei schöner Farbenharmonie charakterlos weiche Alessandro Varotari (genannt Padovanino, geb. zu Verona 1590, gest. 1650) bietet drei Schauerstücke: eine sich den Dolch in die Brust stossende Lucretia, eine sich die Schlange an die Brust setzende Kleopatra und eine Judith mit dem Holofernеshaupte. Ausserdem ein Brustbild der Kleopatra. — Von Pietro della Vecchia (1605—1678) fünf Stücke: eine Wahrsagerscene; ein Mann, welcher sein Schwert aus der Scheide zieht; ein geharnischter Krieger, der eine rothe Fahne hält; eine Alte mit drei Kindern, die im Zorn den Pantoffel ergriffen hat, um das eine Mädchen zu schlagen (gestochen von *Karl von Pechwell*); Saul mit dem Haupte Goliaths, dahinter David. — Von Padovanino's Schüler, dem wegen seiner Fleischmalerei *Libertino* genannten Pietro Liberi aus Padua (1605—1687): der trunkene Lot mit seinen beiden Töchtern; ein allegorisches Gemälde, welches die Jugend im Schutze der Weisheit vorstellt; eine den fliegenden Amor zurückzu-

halten suchende Psyche, und das Urtheil des Paris. Den Lot hat *Pietro Monaco* gestochen. — Von dem ebenfalls aus Padovanino's Schule stammenden Giulio Carpione (1611—1674) vier heidnische Stücke, darunter Bacchus und Ariadne mit ihrem Gefolge, und Faune und Bacchanten, welche sich unter einem Baume gelagert haben, während ein Faun mit einer Bacchantin tanzt. — Girolamo Ferrabosco von Padua, welcher 1630—1660 blühte und nächst Pietro Liberi der Hauptmaler unter den damaligen Venezianern war, stellt uns die „Vergänglichkeit" als ein junges nacktes, mit Blumen bekränztes Weib vor, das von der Hand eines Gerippes umfasst wird, — eine in Farbe, Form und Ausdruck ganz vortreffliche Figur. Ferner „die büssende Magdalene mit einem Todtenkopf in den Händen." — Vom Schüler des Pietro della Vecchia, Giov. Batt. Molinari (geboren 1636 zu Venedig), ein trunkener Noah, welcher nackt auf der Erde liegt und auf dessen Blösse einer seiner Söhne aufmerksam macht. — Von dem Ritter der eisernen Malerzeit Andrea Celesti (1637—1706) drei biblische Darstellungen, ein mythisches Bild und ein Schlachtstück. Simson wird von den Filistern gebunden, wobei Delila die Scheere zeigt, womit sie den Starken geschwächt hat. Die Israeliten, welche ihr Bestes herbeibringen, um daraus das goldne Kalb zu bilden. Der bethlehemitische Kindermord (ein Gemälde von 10 Fuss Höhe bei 15 Fuss Breite). Bacchus und Ceres, umgeben von einigen Genien. Kampf und Kriegsgetümmel in einer bei Nacht eroberten Stadt. (Dieses Stück ist nächst der Louis Sylvestre'schen „Zusammenkunft der Kaiserin Amalie von Oesterreich mit August III. von Polen" das umfänglichste Bild in der Gallerie; es misst nämlich 32 Fuss in der Breite bei 12 Fuss Höhe.) — Von dem 1670—80 in Blüte gewesenen Pietro Negri, dem Schüler und Rivalen des A. Zanchi, eine Darstellung der sterbenden Agrippina, die vor ihren Sohn Nero gebracht wird. — Vom namhaftesten Schüler des Antonio Zanchi Franz Trevisano (geb. 1656 zu Capo d'Istria, gest. 1746 zu Rom) der bethlehemitische Kindermord, ein Werk von 8 Fuss Höhe bei 16 Fuss Breite; die Rast der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten, wo vor dem Christkinde zwei kleine Engel knieen, während andre zwischen den Baumzweigen Früchte sammeln, welche sie dem heiligen Josef zuwerfen (Höhe des Gemäldes 8 Fuss 9 Z., Breite 9 Fuss 10 Z.); das Jesuskind in der Wiege schlafend, wo Maria den Schleier abhebt, um den holden Schläfer dem kleinen Johannes zu zeigen (Bildhöhe 3 Fuss 6 Z., Br. 2 Fuss 7½ Z.); Maria mit dem Kinde, dem die heilige Elisabeth die Hände küsst, zu Füssen der Mutter eine kleine Wiege, wovor ein Paar Kindengel stehen, und im Hintergrunde Josef und Zacharias mit einem Buche (ein Bild von 2 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 11 Z. Br.); eine heilige Familie, Bildchen auf Holz; ein Christus am Oelberge; die Agonie des heil. Franziskus; der heil. Anton von Padua, welcher durch Gebet einen zerhauenen Fuss heilt. — Von dem als Lehrer der Rosalba Carriera bekannten Ritter Giuseppe Diamantini aus Fossombrone (geb. 1660, gest. zu Venedig 1722) ist ein David mit dem Goliathhaupte zu sehen. — Drei der besten Bilder von Bastiano Ricci (1660—1734): die Himmelfahrt, wo der aufschwebende Christus seinen Jüngern die letzten Worte zuruft. (Höhe des Bildes 9 Fuss 6 Z., Br. 11 F. 6 Z.) Zwei Opferfeste. — Vom Sohne und Schüler des Pietro Libertino, Marco Liberi, welcher um 1680 blühte, sieht man eine Venus, die den Amor liebkost, und eine andre mit dem Amor hinter ihr, der eine Blume entblättert. — Antonio Molinari, Sohn des Giovan Battista M., geb. 1665 zu Venedig, gest. nach 1727 zu Nimburg in Böhmen, zeigt uns den schlafenden Amor auf einem Bette, welchem Psyche mit brennender Lampe sich nähert. — Luca Carlevaris da Casa Zenobri (geb. zu Udine 1665, gest. zu Venedig 1731), ein trefflicher Landschafter, Marinen- und Vedutenmaler, schildert den Dogenpalast von Venedig und dessen Umgebung. Auf dem Vorplatze die Landung eines deutschen Kaisers. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 8½ Z. h., 9 Fuss 2 Z. br.) — Der Adoptivsohn des 1698 zu Verona verstorbenen Landschaftmalers Johann Anton Eismann aus Salzburg, Carlo Eismann-Brisighella von Venedig, schildert ein hitziges Gefecht unter den Mauern einer Festung, ferner ein hitziges Reitertreffen und ein anderes unweit der Mauern einer Stadt. Es sind Bilder kleinern Formats. — Die bekannte Pastellmalerin Rosalba Carriera (1675—1757) bietet eine Menge Bildnisse, darunter ihr Selbstporträt in ziemlich vorgerücktem Alter uud das Bildniss einer sehr alten Frau, wahrscheinlich ihrer Mutter, wenn man nach der frappanten Aehnlichkeit der Gesichtszüge schliessen darf; das ganz vortreffliche Porträt einer unbekannten Person, welches unter Nr. 147 der Pastellgemälde aufgehängt ist; die Porträts des Kronprinzen Friedrich Christian von Sachsen, der Prinzessin Anna Amalia von Modena, eines venezianischen Procurators in seiner Amtstracht, der Maria Josepha von Oesterreich (Gemahlin Augusts III. von Polen), des

Abtes Sartorius, des Abate Metastasio, des Königs Christian VI. von Dänemark, Ludwigs XV. als Dauphin von Frankreich, des Herzogs Rinaldo von Modena, des Kardinals von York aus dem Hause der Stuarts, des Grafen Pietro Minelli und der Gräfin Camilla Minelli. Ferner finden sich porträtirt: die Kaiserin Amalie (Gemahlin Josefs des Ersten, von welcher der jetztregierende König von Sachsen mütterlicherseits im vierten Gliede abstammt); die Kaiserin Elisabeth (Gemahlin Karls des Sechsten); die modenesischen Prinzessinnen Henriette und Anna Amalia Josepha; die Gräfin Reccanati; Gräfin Leopoldine von Sternberg; eine edle Venezianerin aus dem Hause Barbarigo; der geistliche Kurfürst von Köln Clemens August (ein sächsischer Prinz, Grossonkel des jetztregierenden Königs von Sachsen); Graf de Villers; die Moceniga aus dem Hause Cornara; eine Dame aus der Familie Barberini, nachherige Cocceji; Gräfin Orselska (Geliebte Augusts des Starken, nachherigen Herzogin von Holstein); die Fürstin von Teschen (frühere Gräfin Lubomirska) und Faustina Hasse. Ausser diesen eine Anzahl Porträts von Personen, deren Namen unbekannt sind. Man findet darunter eine Tyroler Wirthin und den schönen Engelländer; den *Josef Canale* gestochen hat. Sodann Darstellungen der vier Welttheile in charakterisirten Köpfen; Personificationen der Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit (dargestellt durch ein Mädchen, welches aus einer Kanne Wasser in eine Schaale giesst), der Wahrheit (welche als eine ernste Frau mit einem Spiegel in der Hand erscheint), der Vergänglichkeit etc.; Figuren der Jahreszeiten (der Frühling als Mädchen geschmückt mit Blumen dieser Jahreszeit, der Sommer mit gereiften Aehren im blonden Haar, der Herbst in Gestalt einer schelmischen Bacchantin, welche in der Hand eine blaue Traube hält, der Winter als Mädchen, das sich die Hände am Feuer wärmt); die drei Parzen; die vier Elemente in halben Figuren (die Erde mit Früchten, das Wasser als ein Mädchen, welches Fische über einem Gefässe hält, worin sich noch andre befinden, die Luft aber als ein nach einem neben ihr fliegenden Vogel sich umsehendes Mädchen); Figur des Sieges (ein geflügeltes lorbergekröntes Mädchen, das in der einen Hand eine Lanze, in der andern ein goldenes Füllhorn hält), der Wachsamkeit (ein jugendliches Weib, das einen Hahn trägt) etc. Auch Christusbilder, anmuthige Madonnen- und Magdalenenbilder; ein kleiner Johannes mit dem Schaffell bekleidet, der sein Kreuzchen in der Hand hält, und das Bildchen des von Maria erkornen Gemahls, der seinen erblühten Stab in den Händen hat. An diesen Pastellgemälden der Venezianerin Rosalba (von welcher die Gall. weit über hundert Stücke aufweist) rühmt man die Reinlichkeit und Schönheit der Farben und die edle Zeichnung, wobei noch hervorgehoben wird, dass sie als Stiftmalereien, die sich sonst nur zu bald verwischen, noch meistens merkwürdig gut conservirt erscheinen. — Von dem als Landschafter berühmten Marco Ricci (geb. zu Belluno 1679, gest. 1729, Schüler seines Oheims Sebastian Ricci) zehn Stücke. Eine Landschaft, wo ein beladenes Maulthier mit seinem Führer über eine Anhöhe kommt; eine andre mit einem Bache im Vorgrunde, worin einiges Rindvieh steht; eine flache Gegend, mit einer Stadt im Mittelgrunde, zu welcher eine Brücke führt; Landschaft mit einem Kalkofen im Mittelgrunde und einem grossen Springbrunnen im Vorgrunde; Landschaft mit einer Gruppe starker Bäume gegen den Vorgrund, wo an einem Felsenstücke St. Hieronymus sitzt; Landschaft mit der an einem Felsblocke im Vorgrunde liegenden Magdalene; Gebirgslandschaft von einem Bache bewässert; Landschaft mit fernen Gebirgen und Gebäuden, im Vorgrunde eine Baumgruppe, dabei ein schlafender Hirt; Landschaft mit Thurm im Mittelgrunde, wobei eine Brücke über einen Fluss führt; endlich eine Winterlandschaft. — Von Giambattista Piazetta (1682 — 1754), einem wie der verrufene Tiepolo sich auf Irrwegen gefallenden und in hohem Grade manierirten Maler, findet man einen Abraham, der im Begriff ist seinen Sohn zu opfern, aber vom Engel zurückgehalten wird (gestochen von *Ph. Andr. Kilian*), einen David mit dem Goliathhaupte und einen Fahnenträger. — Von Franz Migliori (geb. 1684, gest. 1734) sieben meist sehr umfängliche Stücke, deren Inhalt theils dem alten Testament, theils der klassischen Mythe und Geschichte angehört. Wir finden darunter ein paar seltner behandelte Stoffe: einen „Kain vor der Leiche seines Bruders, den Anblick eines sich ihm zeigenden Engels fliehend,“ und einen „zum Hungertode verurtheilten, in Ketten auf der Erde liegenden Cimon, welchem die Tochter ihre nährende Brust reicht.“ Dieser tragisch schöne Gegenstand wäre würdig gewesen von einem Michelangelo oder einem Zurbaran behandelt zu werden; so bleibt nur zu wünschen, dass einer unsrer jungen begabten Meister dies dankbare Geschichtsmoment mit Geistestiefe erfasse und zur drastischen Erscheinung in Farben bringe. — Von G. B. Pittoni (1687 — 1767) zwei besser im Ofen als für eine Gallerie taugende Bilder. — Von Antonio Canale (1697 — 1768) sechs Ansichten aus Venedig: der Markusplatz, die Kathedrale von

San Marco, der Glockenthurm und die Paläste der alten und neuen Procurazien (Höhe des Gemäldes 3 F. 4 Z., Breite 4 F. 2 Z.); der kleine Markusplatz (H. 2 F., Br. 3 F. 5 Z.); der grosse Kanal vom Theater Sant' Angelo bis zur Rialtobrücke (H. 5 F. 2 Z., Br. 8 F. 3 Z.); Ansicht nach entgegengesetzter Seite des grossen Kanals, mit der Kirche della Salute und dem Seezollhause (3 F. 4 Z. hoch bei 4 F. 2 Z. Breite); andre Ansicht des grossen Kanals, den Gegenständen näher als im vorigen Bilde (H. 2 F. 4 Z., Br. 3 F. 6 Z.); endlich der Platz vor der Kirche Santo Giacomo (H. 2 F. 3 Z., Br. 4 F. 2 Z.). — Von dem venezianischen Denner, Bartolo Nazzari (1699—1758), das Brustbild eines bejahrten Mannes mit grauen herabhängenden Haaren, der eine Denkkette um den Hals hat, und das Bildniss einer alten Frau mit grauen Haaren, welche um den Hals ein gestreiftes Tuch hat. Beide Bilder 1 F. 9 Z. h., 1 F. 4 Z. br. — Von Gius. Nogari (1699—1763) mehre in niederländischer Weise fein ausgeführte Halbfiguren: ein alter Graubart, welcher Goldstücke aus seinem Beutel schüttet und einen Schlüssel in der Hand hält; eine Alte, welche sich die Hände über einem Kohlenbecken wärmt; ein Mann mit grauem Bart und Haar, der mit einem schwarzen Mützchen bedeckt ist und eine Brille hält; Bildniss eines andern Alten mit einer Pelzmütze, der ebenfalls eine Brille und zugleich ein Blatt Papier hält; ein heiliger Peter, der den Schlüssel und ein Papier hält. *P. A. Speck* hat die sich an der Glutpfanne wärmende Alte, und *Pietro Petroleri* den einen Alten mit der Brille gestochen. — Vom Jüngsten der in der Gall. vertretenen Venezianer, Canaletto (*Bernardo Bellotti*, geb. um 1724 zu Venedig, gest. 1780 in Warschau, Schüler seines Vetters Antonio Canale), treffen wir drei Ansichten: eine von Verona mit dem Kastell San Pietro, die andre vom Ponte delle nave daselbst, dann die Ansicht einer Schleuse und des Wirthshauses *il Dolo* auf dem Wege von Padua nach Venedig. — — Unter den Genuesern, die in der Gall. Vertretung gefunden haben, zeigt sich als der Erste Bernardo Strozzi (1581—1644). Von diesem beliebten Koloristen sehen wir eine Rebekka, welche dem Knechte Abrahams einen Trunk reicht; eine Esther, welche den Ahasverus um Gnade für ihr Volk anfleht; einen David mit dem Haupte des Riesenphilisters; endlich ein Genrebild, darstellend eine an einen Tisch, worauf Musikalien liegen, angelehnt stehende Frau, welche in ihrer Linken eine Bassgeige hält. (Die Esther bei Ahasverus findet man lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Den David hat *Pietro Monaco* gestochen.) — Der nicht minder berühmte Genueser Benedetto Castiglione (gen. *il Grechetto*, 1616—1670), in dessen Werken die Thiere mehr als die Menschen gelten, der aber eben als Thiermaler Ausserordentliches leistete, bietet uns hier drei Stücke dar: den von ihm öfter behandelten Einzug in die Arche (Noa lässt die verschiedenen Thierexemplare in die Arche spaziren), Jakob und Rahel mit ihrer Habe in die Heimath ziehend, und Jakob, der mit seiner Familie nach Kanaan zieht. Der Einzug der Thiere in Noa's Arche ist von Castiglione selbst (der sich auch als geschmackvoller Stecher bekannt gemacht und den Namen eines zweiten Rembrandt verdient hat) in Kupfer gebracht worden. *Pietro Monaco* stach für das ältere Galleriewerk den mit seiner Familie und seinen Heerden wegziehenden Jakob. — Bartolommeo Biscaino, geb. zu Genua 1632, gest. daselbst an der Pest im J. 1657, ein in Zeichnung und Färbung sehr schätzbarer Geschichtsmaler, schildert uns in einer mit vielem Feuer gemalten reichen Composition die Ehebrecherin vor Christus. Das Weib steht gesenkten Blickes, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; zu diesen wendet sich Christus und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebenen Worte. (Figuren in Lebensgrösse bis an die Kniee.) Ferner die Anbetung der Weisen (ganze Figuren im Kleinen) und die Beschneidung des Jesusknaben. Das erstere Bild, die Ehebrecherin, ist von *Camerata* gestochen worden. — Von Franz Castiglione, dem 1716 gestorbenen Sohne und Schüler Benedetto's, treffen wir ein umfängliches Stück, das im Vorgrunde zwei Neger zeigt; der vordere erscheint mit einem Falken auf dem Arme, links ein Knabe, der mit Hunden spielt. — Alessandro Magnasco (gen. *Alessandrino* oder *Lisandrino*, geb. um 1680, gest. 1747), Schüler des Milanesen Abbiati und der Cerquozzi der Genueser, unter welchen er sich durch seinen kecken, mit wenigen Zügen treffenden Pinsel hervorthat, wobei ihm freilich die den Bildern seiner Landsleute nachgerühmte Vollendung und die schöne Verschmelzung der Tinten fremd blieb, schildert uns hier Nonnen im Chore und das Refectorium eines Kapuzinerklosters. Beide Stücke 3 F. 2 Z. h., 2 F. 7 Z. br. — — Endlich haben wir noch der Neapolitaner zu gedenken. Von Meistern aus dem 15. Jahrh., wie Colantonio del Fiore, Antonio Solario, Pietro und Ippolito Donzelli, Simone Papa, Silvestro Buoni und Antonio Amato, finden wir freilich nichts; auch von Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrh., wie

Andrea da Salerno und Francesco Santafede, ist kein Werk hieher gewandert; vielmehr sehen wir die Reihe erst durch den entschiedensten Naturalisten Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) eröffnet, der zwar seiner Geburt nach der Lombardei, aber hinsichtlich seiner künstlerischen Wirksamkeit Neapel angehört. Von ihm eine „Wachtstube mit Kriegern, von welchen die Meisten sich mit der Karte beschäftigen, während die Andern zusehen" (lithographirt im Hanfstänglschen Werke), „zwei Spielgauner, die einen unerfahrenen Junker betrügen" (der diesem gegenübersitzende Spieler ist im Begriff ein Kartenblatt umzutauschen, während der andre hinter dem Jüngling stehende Gauner seinem Spiessgesellen durch Zeichen die Karten verräth, s. den beif. Holzschnitt Ritschl's von Hartenbach), und „zwei mit einem Manne spielende junge Frauenzimmer," wo ein

Die Spieler von Michelangelo Caravaggio.

hintenstehender Mann dem Erstern die Karten der Mädchen zu verrathen scheint. Uebrigens sieht man hier von Michelangelo Caravaggio auch ein paar Historien, nämlich einen heiligen Sebastian und einen Petrus, welcher seinen Herrn und Meister vor den Wächtern des Hohenpriesters im Palaste des Kaiphas verleugnet. — Den Massimo Stanzione (1585—1656), den bedeutsamsten Meister aus der Zeit der Naturalistenherrschaft in Neapel, welcher der Einseitigkeit des Naturalismus entging, indem er zugleich die edlen Bestrebungen der Caracci aufnahm, lernen wir hier nur in einer allegorischen Figur kennen, welche die Astronomie oder höhere Naturwissenschaft darstellen soll. Dies Gemälde, auf Leinw., hat 5 F. Höhe bei 3 F. 4 Z. Breite. Ein Stich desselben ist uns nicht bekannt. — Josef Ribera (*lo Spagnoletto,* 1588—1656), der als Kolorist und namentlich als Chiaroscurist grossen

Namen hat und in einzelnen Werken seiner frühern Periode sich zu den edelsten Meistern gesellt, aber in seinen spätern zahlreichen Produkten die von Caravaggio geltend gemachte einseitig naturalistische Richtung einschlägt und mit ebensoviel Energie als Eigenthümlichkeit bis ins Schauerliche verfolgt, gibt hier den Namen für zwölf Stücke her, die vielleicht nur zum Theil von ihm herrühren, da so manche seiner Bilder, besonders einzelne ganze und halbe Figuren, von seinen Schülern täuschend nachgeahmt wurden. Als ein Hauptwerk hebt sich hervor der Jakob, welcher Labans Schafe hütet. Eine hohe kalabrische Hirtengestalt mit dunklem sonnenverbrannten Gesicht und wildschwarzen Augen kniet hier bei der Schaftränke, auf dem linken Knie liegend, das rechte vorgebogen, ganz in der Art, wie ein Räuber im Hinterhalt lauert. Seine Linke drückt er wie eine habsüchtige Geierkralle auf die Brust, während er die Rechte auf den Rücken eines Schafes legt, als wolle er die gefleckt geschälten Stäbe in die Seele des Thieres prägen, damit es gefleckte Zicklein werfe, welche nach dem Vertrage mit Laban ihm, dem Hirten, gehören sollen. Der grosse braune Widder, der über die Heerde herüberblickt, erklärt das Wunder von den gefleckten Schafen, welches Jakob so sehr bereichert hat. Die Poesie, welche auf diesem Bilde spricht, ist die des listigen Betrugs und der heiligen Gaunerei. (Gemalt ist es auf Leinwand, hoch 6 F. 2 Z., breit 9 F. 10 Z. *Simon Fokke* hat danach ein gut gestochenes Blatt geliefert. Ein ähnliches Bild Spagnoletto's befindet sich im Escurial.) Die Befreiung des heil. Petrus. Der Apostel liegt im Gefängnisse auf seinem Strohlager und blickt mit freudigem Erstaunen den Engel an. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Marco Pitteri.*) Die Marter des heil. Bartholomäus. Kniestück. Aus Modena nach Dresden gekommen. (Im Stich von *Pitteri* bekannt.) Der heil. Laurentius unter den Händen seiner Peiniger. Diese sind im Begriff, ihn auf den glühenden Rost zu legen. Lebensgrosse Figuren. (Dieses Bild ward von Spagnoletto für den Herzog von Ossuma gemalt. Stich von *Michael Keyl.*) Der heil. Franz von Assisi als Büsser. Er liegt mit blossem Leibe auf Dornen, in welchem Moment ihm ein Engel erscheint. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Pitteri.*) St. Hieronymus, einen Todtenkopf in der Rechten haltend. (Gemalt auf Holz, hoch 2 F. 9 Z., br. 2 F. 3 Z.) Der Eremit Paulus in der Höhle vor dem Todtenkopfe knieend und seinen Rosenkranz in der Hand abbetend. (Auf Leinwand, hoch 7 F. 2 Z., br. 5 F. 4 Z.) Die heil. Maria von Aegypten in langem Haupthaare, welches ihr alle Bekleidung entbehrlich machte, betend an ihrem offenen Grabe knieend. Ein Engel reicht ihr die weisse Hülle, um welche sie bei herannahendem Tode den Himmel gebeten hatte. Lebensgrosse Figuren. (Stich von *Pitteri.*) Diogenes mit der Laterne. (Gestochen von *Jean Daullé.*) Ein in ernstem Nachdenken begriffener Philosoph. (Gestochen von *Bartolommeo Folino*, vielleicht nach Josef Canale's Zeichnung.) Paulus Eremita mit einem Kreuze in der Hand. (Gemälde auf Holz von 2 F. 9 Z. Höhe und 2 F. 3 Z. Breite. Seitenstück zum Hieronymus.) Der heil. Anton von Padua, welcher, da ihn die vernünftigen Ketzer nicht hören wollten, den unvernünftigen Fischen predigte, die richtig ihre Köpfe senkten, um seinen Segen zu empfangen. (Gemälde auf Leinwand von 4 F. 8 Z. Höhe bei 3 F. 1 Z. Breite.) — Mattia Preti il Calabrese (1613—1699), ein minder bedeutender Caravaggist, liefert eine Marter des heil. Bartholomäus, einen ungläubigen Thomas, der seine Finger in die Wundmale des Heilands legt (Stich von *Camerata* und *Canale*, ein von *Beauvarlet* vollendetes Blatt), und die Befreiung Petri aus dem Kerker. Man sieht den Apostel zwischen seinen schlafenden Wächtern abwärts steigen, während der Engel nach dem Ausgang weist. — Von Salvator Rosa (1615—1673), Spagnoletto's berühmtem Schüler, findet man einen Seesturm bei nächtlichem Dunkel. Vom Sturm aufgewühlte Meereswogen brechen sich an Felsenriffen, zwischen welchen man die Trümmer gescheiterter Schiffe gewahrt. (Auf Leinw. 2 F. 6 Z. h., 3 F. 11 Z. br.) Ferner das Bildniss eines Mannes, auf dessen Nacken ein Affe sitzt. Ein satirisches Stück des Malers und Dichters, wozu vielleicht in dessen Satire *sulla Pittura* der Name der Person zu finden ist. — Von Luca Giordano (gen. *Fa presto*, 1632—1705), der in die Schuhe Peters von Cortona trat und mit gewandtestem Pinsel die Kunst zu purer Coulissenmalerei herabdrückte, sind eine Menge farbenleuchtender Bilder hier, die zwar mancherlei Biblisches, Mythologisches und Geschichtliches vorstellen sollen, aber nur einen in den bunten Farbeneffekten erstickten Inhalt bieten. — Von dem nicht minder beklagenswerthen Vertreter der Berrettinischen Manier, Franz Solimena (1657—1747), kann man sechs Stücke bedauern, darunter eine Maria auf Wolken, welche im vergangenen Zopfjahrhundert durch *Kilian* gestochen ward. — Von dem ganz würdigen Schüler des Solimena, Bastiano Conca aus Gaëta (1676—1764), ein nur wegen der Seltsamkeit des Gegenstandes bemerkenswerthes Stück. Es stellt den

König Herodes in einer Polizeiangelegenheit dar, wie er nämlich die drei Weisen aus dem Morgenlande vor sich erscheinen lässt, um sie über den Zweck ihrer Reise nach Bethlehem abzuhören.

Somit hätten wir die Schätze der Gallerie nach den verschiedenen darin repräsentirten Nationalitäten und Schulen durchmustert. Bevor wir jedoch auf andere Sammlungen Dresdens übergehen, sei uns erlaubt, einige nachträgliche Angaben und Bemerkungen folgen zu lassen. Vor Allem bringen wir die Berichtigung, dass Jan van Eyck auf das kleine Gemälde und doch grosse Meisterwerk der Madonna in der Kirche (vgl. S. 62) ein unbestreitbares Recht hat. Ferner bleibt nach der Erklärung Quandts, des Hauptes der Dresdner Kunstkennerschaft, die kostbare Tafel mit der Basler Bürgermeisterfamilie vor der Himmelsjungfrau als ein zuverlässig ächtes Meisterwerk des jüngern Hans Holbein unantastbar. Eine Nachlese in der Gallerie ergibt noch folgende Stücke: das Bildniss eines schwarzgekleideten Mannes von Diego Velasquez (bisher irrig für Tizians Werk gehalten); ein von Schubert nach dem Lübecker Gottfried Kniller kopirtes Bildniss der Königin Anna von England, der Letzten aus dem Hause Stuart, Gemahlin des Prinzen Georg von Dänemark (ganze Figur); die Landung der Maria von Medici, verwittweter Königin von Frankreich, in Antwerpen, von Marienhof; das Urtheil des Midas, wo Apollo die Violine spielt, während die neun Musen im Kreise stehen und sitzen, und ein Göttermahl in der Nähe einer Grotte, mit zwei Meerkatzen im Vorgrunde, von Adrian Stalbent; mehre von lieblichen Kindern umgebene Nymfen unter Gruppen früchtetragender Bäume; Diana mit ihren Nymfen schlafend unter einer mit Gewändern behangenen Baumgruppe und belauscht von Satyrn; die zum Mahle versammelten olympischen Götter; die Hochzeit des Peleus und der Thetis auf dem Helikon; Bacchus und Ariadne beim Hochzeitmahl; die vier Elemente, dargestellt durch vier Kinder, welche die elementarischen Symbola in den Händen tragen; zwei Engel in einer Felsenhöhle das Jesuskind zu einem Kreuze führend (diese sieben Stücke auf Kupfer gemalt, die erstern sechs kleinen Formats, das letzte aber 7 Fuss Höhe bei 11 Fuss Breite messend), Aktäons Ueberraschung der mit ihren Nymfen badenden Diana (auf Holz, 1 F. 11 Z. h., 1 F. 8 Z. br.), sämmtlich von Hendrik van Baalen, geb. 1560 zu Antwerpen, gest. daselbst 1632, dem ersten Lehrer des Antony van Dyck; Selbstporträt (halbe Figur) des Jan van der Baan, in der Rechten ein kleines Bild haltend; vier Landschaften und ein genrehaftes Bild, das einige an einem hohen Stück verfallener Mauer sitzende und kartende Männer zeigt, von Jan Both; ein im Zauberbuch lesender Geisterbanner, der in einer Felsenhöhle sitzt und vor welchem man ein Gespenst sieht, und ein an dem ihm zu hoch liegenden Wirthshause vorüberfahrender Kärner, von Andreas Both; Gefecht in der Nähe einer Bergwand, welches sich bis zu einem im Mittelgrunde liegenden alten Thurme hinzieht, und das Gegenbild, wo in der Mitte auf einer Anhöhe einige verlassene Geschütze stehen, von Jan Broers, einem wenig bekannten, zur Rembrandtschen Schule zählenden Künstler; die Höhle der Circe von Karel Rutharts, wo die menschlichen Figuren von Daniel Ens eingemalt sind, Verehrung der Liebesgöttin (ein Zug Bacchantinnen begibt sich vor das Venusbild; welches unter einer kleinen Felsenhöhle aufgerichtet ist, die durch Satyrn mit Kränzen verziert wird), Neptun mit seiner Gemahlin unter einem Thronhimmel auf einem Muschelwagen sitzend, umgeben von Meergottheiten, von Cornelis Schut; holländische, wie es scheint auf einer Entdeckungsreise befindliche Schiffe, in einer Bucht vor Anker liegend; auf dem Ufer erheben sich Felsen, wo Einige von der gelandeten Mannschaft Gemsenjagd machen, von Adam Willaerts; eine Fischhändlerin und das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, von Hendrik Martens Zorgh. — Von italiänischen Stücken werden nachträglich erwähnt: die heil. Margaretha, auf den Knieen um Hilfe flehend gegen ein Ungeheuer, das mit aufgesperrtem Rachen gegen sie herankommt, im Style des Giacomo da Empoli; die Verlobung der heil. Katharina mit dem Christkinde, wo St. Barbara, St. Apollonia und St. Hieronymus die Gruppe umgeben, ein Bildchen auf Holz von Pietro Facini; Lucretia sich gegen Tarquinius sträubend, der mit gezücktem Dolche ihre Tugend bedroht, von Felice Ficharelli, genannt *Ripso;* eine jugendliche Weiblichkeit mit Pinsel und Palette vor einer Staffelei, im Begriff, den Amor nach einer Zeichnung zu malen, welche ein hinter ihr sitzender Alter in den Händen hält, vom Bologneser Benedetto Gennari; die büssende Magdalene in einer Felsengrotte sitzend und ein Kreuz in den Händen haltend, welches sie mit Inbrunst küsst, von Paolo Pagani; Maria mit dem Christkinde auf dem Arme, welches in der einen Hand Blumen hält und die andre segnend erhebt, daneben der kleine Johannes, dahinter Josef, aus Raffaels Schule (eine Lithographie nach diesem Bilde

befindet sich im Hanfstänglschen Werke); Maria das Kind haltend, welches auf ihrem Schoosse steht und sie umfasst, zur Seite zwei Engel mit Liliensstengeln, aus der Mailänder Schule; die drei Marien am Grabe Jesu, ein Bildchen wie die beiden vorgenannten auf Holz, aus der Schule der Caracci; Brustbild einer ernsten Frau in einem golddurchwirkten Kleide, aus der venezianischen Schule; eine zum Bad sich bereitende Susanna, im Hintergrunde die beiden Alten, von Domenico Robusti; mehre Porträtstücke und Historien vom Grafen *Pietro Rotari* (1707 — 1762, einem der schlaffsten und mattherzigsten Manieristen); Maria mit dem Kinde und dem kleinen weinenden Johannes, dem das Jesuskind sein Kreuzchen genommen hat, wofür ihm Josef zur Entschädigung einen Apfel reicht, und eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, von dem 1615 zu Parma verstorbenen Bartol. Schidone, einem Nachahmer des Correggio, der später sich entschieden dem Naturalismus zuwandte und der früher hauptsächlich in Modena, dann in Parma arbeitete; Herkules, der seine Keule mit dem Rocken und der Spindel seiner geliebten Jole vertauscht hat, von *Gius. dal Sole;* ein Maler im Begriff ein Porträt nach dem Leben zu malen, Karikatur von Kaspar Tizian; die heil. Apollonia, welcher die Zähne auszubrechen der Henker sich anschickt, und eine Maria mit Josef, welche dem kleinen Johannes das schlafende Christkind zeigt, von Flaminio Torre; eine Venus nach dem Bade, welcher Amor die Füsse abtrocknet, nebenbei ein Satyr, von Antonio Triva; Christus nach seiner Auferstehung, umgeben von Johannes dem Täufer, Adam und Eva und den Erzvätern, erscheint seiner Mutter als Vollender seiner himmlischen Mission, vom Neapolitaner Andrea Vaccari; Darstellung des Martyriums der heil. Katharina, über welcher zwei Engel schweben, deren einer die Krone, der andre den Palmzweig hält, aus Veronese's Schule; Rebekka die von Jakob gesandten Geschenke empfangend, von Antonio Zanchi; die eine Wickelschnur aufrollende Maria vor dem auf einem Kissen liegenden Kinde, und die in einer Landschaft sitzende Venus, welche einer weissen Taube Futter reicht, mit dem Amor zur Seite, von Antonio Bellucci. Ausser diesen Oelbildern sind noch einige Pastellmalereien zu erwähnen übrig, welche deutschen Kunsthänden angehören: Amor im Moment, wo er mit dem Schärfen seines goldenen Pfeiles innehält, von Raphael Mengs; das Bildniss der Julie Mengs und ein Selbstporträt von Therese Maron, geb. Mengs; der Besuch der Maria bei Elisabeth, Kopie nach Rubens, und eine alte in ihrem Berufe thätige Köchin, von Madame Felicitas Robert von Berlin, einer gebornen Tassaert, welche sich als Bildnissmalerin und treffliche Kopistin holländischer Meister hervorgethan hat. Endlich ein Gouachegemälde: ein Korb mit Blumen und Früchten von Weller. Der patriotischen Gesinnung eines Dresdner Kunstfreundes, des Geheimraths Preuss, verdankt die Gallerie neuerdings eine interessante Bereicherung durch 49 Miniaturkopien der berühmtesten, zum Theil noch nie kopirten Originalbildnisse europäischer Regenten vom Mittelalter an, deren Sammlung das Werk dreissigjähriger, durch Reisen und persönliche Verbindungen unterstützten kunstsinnigen Bemühungen ist. — — Zum Schluss fügen wir ein Verzeichniss älterer und neuerer Stiche, Lithographieen etc. nach Galleriestücken bei, das natürlich auf Vollständigkeit keineswegs Anspruch macht, aber vielleicht manchen nachbildenden Künstler auf unberührte Meisterwerke hinweist, die eben der Nachbildung noch gewärtig sind. Zugleich mag dieses Verzeichniss auch durch die Beweise nützen, dass manches vorzügliche Gemälde nur durch Stiche aus der Zopfzeit bekannt ist, aber geschmackvollere würdigere Nachbildung verdient, und dass andrerseits auch, ebenfalls in der Perrückenzeit, mancherlei Unwürdiges, Mittelmässiges und Schwaches selbst von berühmten Künstlern gestochen worden ist, vor welchen Wahlfehlern sich die Nachbildner in der heutigen bei Weitem einsichtigeren Zeit hoffentlich hüten werden. Wir beginnen mit den Blättern nach deutschen Meistern. Nach Holbeins Familie Meyer vor der heiligen Jungfrau besitzt man einen Prachtstich von Moritz Steinla. Die Schrift dieses Blattes lautet: *Sanctissima Mater Dei parvulum aegrotantem filium Jacobi Meyeri, consulis Basileensis, ulnis fovens; pater ipse cum reliqua familia genuflexi adorant. Mariae Reginae Saxonum Augustissimae. Joannes Holbein jun. pinxit. Tabula votiva in pinacotheca regia Dresdae adservata. Maurilius Steinla del. et aeri incidit Dresdae* 1841. *Henricus Felsing impr. Darmstadiae.* Imperialfolio. Der Subscriptionspreis war 16 Thlr. Vor der Schrift, blos mit dem Namen der Meister und dem Wappen, 32 Thlr. Die sehr wenigen Abdrücke vor aller Schrift, auf chinesischem Papier, 64 Thaler. Lithographie nach dieser Madonna im Hanfstängelschen Werke, wo man auch nach Holbein den Londner Goldschmied (freilich noch unter der ganz irrigen Angabe „Herzog Sforza von Mailand, nach Lion. da Vinci")

lithographirt findet. Stich dieses Porträts von *Folkema.* Stich des Holbeinischen Bildnisses des Erasmus Roterdamus von *Jean Jacques Flipart.* Nach Karl Loth (Carlotto) hat *Joh. Elias Haid* den von seiner Frau und seinen Freunden getrösteten Hiob gestochen. Nach Heinrich Roos ist die ruhende Heerde und ein andres Heerdenstück im Hanfstänglschen Werke lithographirt. Radirungen vom Maler selbst, von *A. Hertzinger* und *Joh. Elias Riedinger*, Stiche von *Wilh. von Kobell* u. A. Nach Christoph Pauditz die Rechtsverhandlung lith. in Hanfstängls Werke. Nach Kaspar Netscher in demselben Werke die Dame am Putztische, die Spinnerin, die Sängerin, die kranke Frau, die Klavierspielerin. Der Maler selbst, am Fenster stehend, ist von *Sebastian Klauber* gestochen worden. Oval. Nach Chr. Wilh. Ernst Dietrich die Auferweckung des armen Lazarus, gut gestochen von *Heinrich Guttenberg.* Das an Rembrandt erinnernde Bild des Christus, welcher die herbeigebrachten Kranken heilt, und die Geburt des Heilands kennt man in Radirungen vom Maler selbst. Nach Enoch Seemann ward dessen Selbstporträt schön von *Joh. Gottfried Schmidt* gestochen. (1788. Folio.) Nach Raphael Mengs: Amor, gestochen von *Friedrich Bause*, lithographirt in Hanfstängls Werke; Selbstporträt (Brustbild) nach dem Pastellgemälde gestochen von *Ludwig Gruner*, dasselbe (?) von *Domenico Cunego* und von *Peter Pichler*; Magdalene, gest. von *Karl Ludwig Bernhard Buchhorn.* — Nach dem Dänen Ismael Mengs ward dessen Selbstporträt von *Bartolommeo Follino* gestochen. — Nach dem Böhmen Karl Sereta stach *A. W. Böhm* den St. Paulus. — Nach französischen Meistern citiren wir folgende Blätter. Die Flucht der heiligen Familie in schöner Landschaft, und die sicilianische Küstengegend mit Acis und Galathea im Vorgrunde, nach Claude Gelée (Lorrain) gestochen von *Fr. Wilh. Gmelin.* König August III. von Polen, ganze Figur, nach Hyazinth Rigaud gestochen von *J. J. Balechou.* (1750. Royalfolio.) Selbstporträt des Antoine Pesne, Premier Peintre du Roy de Prusse, schön gestochen 1752 von seinem Freunde *Georg Friedr. Schmidt. K. G. Rasp* hat nach A. Pesne das Mädchen mit Hühnern und Tauben gestochen. Gastmahl des Farisäers Simon, wo Magdalene vor dem als Gast anwesenden Christus kniet, um ihm die Füsse zu salben, vom Autor des Gemäldes, Pierre Subleyras, selbst radirt. (Ein Hauptblatt, im Aetz- und unvollendeten Probedruck bei Weigel 3⅔ Thlr.) Das schöne Wiener Chokoladenmädchen, nach Liotard's Pastellbilde, lithographirt von *Léon Noël.* — Niederländer. Nach Nik. Berchem die grosse Felsenlandschaft mit Thieren, gestochen von *Aliamet.* (Sehr gr. Royalf.) Nach Ferdinand Bol: Josef stellt seinen Vater dem Könige Pharao vor, gestochen von *Efraim Gottlieb Krüger.* Dasselbe Bild, dann der Traum des Jakob und die Flucht der heil. Familie nach Aegypten, lithographirt in Hanfstängls Werke. Abendlandschaft nach Jan Both, lithogr. von *Friedr. Hohe.* Der Schreibmeister, der Zahnarzt, der Eremit, der Maler als Violinspieler und ein andres Selbstporträt nach Gerhard Dow, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach A. van Dyck stachen *Panneels* und *Schelte a Bolswert* den trunkenen, von Bacchanten geführten Silen. Karl I. von England, Schwarzkunstblatt von *Beckett.* Die Kinder Karls des Ersten, gestochen von *Richard Purcell.* Den sogenannten Cromwell (Figur eines geharnischten Mannes mit rother Binde) und den sitzenden Greis im Pelzrocke, der „Siebenbürge" genannt, stach *Karl Gottlieb Rasp.* In Hanfstängels Werke sind nach Dyck lithographirt: die Danaë, Karl I. von England, dessen Kinder, und das Porträt eines Unbekannten. Nach dem Dyckschen Porträtstücke, welches zuweilen das „Bildniss des Bruders Rubens' genannt wird, hat der alte Holzschneidekünstler *Christoffel Jegher* ein Hauptblatt in Helldunkel mit zwei Platten geliefert, das in trefflichen Drucken existirt, sich aber sehr selten macht. (In Folio. Der Name Chr. Jegher oben rechts.) Nach Eckhout: Simeon im Tempel, Lithographie in Hanfst. W. Eine Frau mit ihrem Kinde nach Barth. van der Helst in dems. Werke. Lithographie nach Hondekoeters Bilde: die Hühner und der Raubvogel, ebendaselbst. Der Zahnbrecher nach Honthorst und das von blendend hell ins Gemach hereinfallendem Sonnenschein beleuchtete, brieflesende Mädchen, nach Pieter de Hooghe, ebenfalls in Hanfstängls Galleriewerke. Das Familienconcert (sowie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen) nach Jordaens gestochen von *Schelte a Bolswert.* Die Spitzenklöpplerin, der Wildprethändler, die Wildprethändlerin, der Geflügelhändler, der Maler selbst und seine Frau, nach Metzü lithographirt in *Franz Hanfstängl's* Werke. Der Kesselflicker, der Trompeter, die Wahrsagerin, der Gelehrte, das Atelier des Malers, nach Frans van Mieris auf Stein gezeichnet in dems. W. Der seine Depeschen erwartende Trompeter, gestochen von *Haid.* Die Frau des Mieris, den Papagei fütternd; nach dem Originale, davon in der Gall. sich eine Kopie befindet, gestochen von *J. S. Klauber.* Nach Netscher: der Maler

selbst, musicirend mit seiner Frau, gestochen von *Efraim Gottlieb Krüger;* Bildniss des Malers, gest. von *Ant. Fr. Emery;* die Klavierspielerin, auf Stein gezeichnet von *Franz Hanfstängl.* Holländische Bauernschenke und die Malerwerkstatt, nach Ostade lith. in Hanfst. W. Landschaft nach Poelenburg mit Figuren von Pieter Bout, gestochen von *J. G. A. Frenzel.* Nach Erasmus Quellinus die Krönung der heiligen Katharina, gest. von *L. Zucchi.* Nach Rembrandt: Entführung des Ganymed, Hauptstich (in Royalf.) von *C. G. Schultze*, Lithographie von *Léon Noël* (im Wunderschen Gallerlewerke); junger Mann mit Mütze, Selbstporträt Rembrandts, und die Mutter des Malers, Halbfigur, radirt von *Georg Friedr. Schmidt;* die goldwiegende Alte, gestochen von *Jan van der Bruggen;* ein alter Philosoph im Lehnstuhl sitzend, mit Pelzmütze, gest. von *P. Tanjé* (Grossfolio); das Opfer des Manoah, gestochen von *Jakob Houbraken;* die Grablegung, gest. von *Ernst Christoph Hess;* das Fest des Ahasverus, das Opfer des Manoah, und der Maler mit seiner Frau, lithographirt im Hanfstänglschen Werke; Rembrandts Tochter, Halbfigur, wiedergegeben in einem blaugedruckten Schwarzkunstblatte von *Preissler* 1749 (Grossfolio); Büste eines Greises mit Barett und langem Barte, gest. von *Balzer* und von *C. G. Schultze.* Nach Peter Paul Rubens: der Liebesgarten, reiche Composition in zwei sehr grossen nicht zusammengefügten Holzschnitt-Blättern wiedergegeben von *Christoffel Jegher* (Kapitalblatt in grösstem Imperial-Querfolio); der trunkne Silen von einem Satyr und Faun begleitet, kräftiger Holzschnitt von *Jegher* (sehr gr. Fol.); die beiden Söhne Rubens', gestochen von *Jerôme Danzel* und von *Jean Daullé* (dem Blatte des Letztern rühmt man eine vorzüglich treue Ueberlieferung des Urbildes nach); dieselben gestochen von *G. A. Müller,* der gegen Mitte des vorigen Jahrh. zu Wien arbeitete (ein Bl. in Grossfol.); der Triumf Karls V., gestochen von *Antonio Lorenzini;* das berühmte „Quos Ego,“ gest. von *Jean Daullé;* das jüngste Gericht, gestochen in zwei Platten von *Cornelis Visscher* (in Royalfolio, ein erster Druck mit P. Soutman's Adresse kostet bei Weigel 3½ Thlr.); dasselbe gest. von *Ernst Christoph Hess;* Anbetung der Könige, vorzüglich gestochen von *Vorsterman* (dieser Stich sehr schön kopirt von *Pieter Nolpe*); denselben Gegenstand stachen *Panneels*, *Schelte a Bolswert*, *Rambout Heymhoweck* und sehr schön *Nikolaus Lauwers;* St. Rochus, bekannt durch einen Hauptstich von *Paul Pontius*, ferner durch ein Blatt von *Franz Pigeot;* der betrunkne Silen, gest. von *Howard Hodges;* der trunkene Bacchus, von einem Faun und Satyr unterstützt, gest. von *Willem Panneels;* das Urtheil des Paris, gestochen von *Jakob Neefs;* Meleager, welcher der schönen Atalante den Eberkopf überreicht, Radirung von *Panneels;* die Eberjagd, ein Hauptstich von *P. Soutman*, Lithographie von *Léon Noël;* die Löwenjagd, Radirung von *Joh. Elias Riedinger*, Stiche von *Schelte a Bolswert* und von *Jacques Philippe le Bas:* Porträt einer alten Frau, gestochen von *Tanjé;* die Alte mit dem Licht, wo der Knabe sich das seinige anzündet, Halbfiguren in Honthorst's Charakter, ein schönes wenig vorkommendes, von Rubens selber geätztes und (wie man glaubt) von *Lukas Vorsterman* mit dem Grabstichel vollendetes Blatt, dessen Gegenstand ähnlich, aber mit mehren Abweichungen, in einem der Rubensischen Stücke der Gall. vorkommt; die Satyrs bei den Nymfen, die Löwenjagd, der Liebesgarten, und die Söhne des Meisters, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach Ruisdael stachen *Joh. Georg Primavesi* (die Landschaft mit dem Kirchhof, ein in der Weise des Boissieux radirtes Blatt von 23 Zoll Höhe und 28 Zoll 9 Linien Breite, aus dem J. 1808), *Joh. Gottlob Schumann* (die Landschaft mit Wald und zwei Bauern, die einen Karren lenken, ein Bl. in Querfolio a. d. J. 1781), *Karl August Richter* (den schönen Eichenwald, durch welchen links eine Strasse führt, im Hintergrunde Vieh, ein unter dem Titel *la Solitude forestière* erschienenes Blatt von 15 Zoll Höhe und 22 Zoll Breite), *Christian August Günther* (die Parforcejagd, ein kolorirtes Aquatintablatt in quer Royalfolio), *A. Zingg* und *Karl Pescheck* (dasselbe Gemälde, das Bl. des Letztern in klein Querfolio). Im J. 1810 kopirte *Jakob August Schmidt* die Jagdlandschaft sehr schön in Sepia, und veranstaltete dann auch treffliche Nachbildungen dieses Werks. Die Umrisse wurden geätzt; dann ward das Ganze meisterhaft ausgetuscht und in Wasserfarben gemalt, daher diese Blätter ganz wie Zeichnungen erscheinen. Sie kamen in Rittners (später Ernst Arnolds) Verlage heraus. Lithographirt ward die Jagd von *Friedrich Hohe.* Die berühmte Landschaft mit dem Kloster, auf Stein gezeichnet von *Franz Hanfstängl.* Nach G. Schalcken das Eier untersuchende Mädchen in Hanfstängls Werke. An den Künstler, der eine vor ihm auf dem Tische stehende Venusbüste beleuchtet, erinnert ein Schwarzkunstblatt von *Jakob Gole*, das ebenfalls nach Schalcken gearbeitet ist und einen jungen beim Lampenlicht den Kopf der Venus zeichnenden Mann vorstellt. Nach Slingelandt: die Spitzenklöpplerin

und die musikalische Unterhaltung, in Hanfstängls Werke. Nach Frans Snyder; die Schweinsjagd, ebendaselbst. Nach Swanevelt eine schöne Landschaft, gestochen unter dem Titel „les beaux environs" von *Karl Aug. Richter.* Nach David Teniers: die niederländische Dorfschenke, die Rauchgesellschaft, der Chemiker und die niederländ. Bauernhochzeit, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Terborch: die Lautenspielerin, der Trompeter, die Dame, welche sich die Hände wäscht, in dems. Galleriewerke. Nach Adr. van de Velde: eine holländische Winterlandschaft, ebendaselbst. Nach Verelst: Bildniss eines Generals im Harnisch, 1756 von *Joh. Anton Riedel* radirt. Nach Vinckebooms: das Bauernfest, gestochen von *Hessel.* Nach Adr. van der Werff: die Verstossung der Hagar, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Ph. Wouverman: das Reitergefecht oder die brennende Windmühle, die Schmiede, der Pferdemarkt, das Feldlager, der Pferdestall, und eine Jagdscene, auf Stein gezeichnet von *Friedrich Hohe.* Der Hauptstecher nach Wouverman, *Jean Moyreau*, bietet in seinem Werke folgende Blätter nach jetzt in Dresden befindlichen Stücken: den offenen Pferdestall, links eine Kindergruppe (das *L'ecurie* genannte Blatt), und *la boutique de maréchal*, links bei den alten Gebäuden am Felsen eine Schmiede (die Originale zur Zeit des Stechers in Verrue's Kabinet); *Pillage des reitres pendant les guerres civiles des Français sous Henry III. en* 1587 (nach dem Originale, das der Stecher selbst besass, reiches Blatt im ersten Drucke vor dem sächsischen Wappen, im zweiten Drucke mit dem polnisch-sächsischen Wappen und der Schrift *le pillage des reitres*); Kavalleriegefecht bei der brennenden Mühle (das *l'embrassement de moulin* betitelte Blatt nach dem in Tugny's Kabinet befindlich gewesenen Originale); die schöne reiche Composition *la fontaine de Bacchus*, links der Brunnen; endlich das schöne Bild *la charité des Capucins*, reisende Pilger bei einem Kapuzinerkloster. Nach Hendrik Martens Zorgh: die Fischhändlerin, lithogr. in Hanfstängls Werke. Nach P. de Grebber: das Brustbild eines Mannes mit Mütze und Pelzmantel, nach A. de Gelder: das Bildniss eines Kriegers mit der Partisane, nach G. Flinck: ein Alter mit Spitzbart, radirt von *Joh. Anton Riedel.* Von Demselben radirte Blätter nach Rembrandt, darunter die goldwiegende Alte in kl. 4. 1754. — Blätter nach italiänischen Originalen. Die tanzenden Amoretten nach Franz Albano, gest. von *Tanjé.* La Modonna coi quattro Santi, del quadro orig. di B. Ramenghi detto il Bagnacavallo esistente nella reale Galleria di Dresda, ein Bl. in Imperialfolio, gestochen von *Peter Lutz.* Hagar und Ismael nach dem schönen Gemälde des Federigo Baroccio lithographirt in Hanfstängls Werke. Einen meisterhaften Stich, freilich nicht nach dem Originalbilde, sondern nach einer Kopie von Kügelgen, lieferte *Giovita Garavaglia* für den Kunsthändler Artaria in Mannheim. Nach Bassan vecchio stach *Pierre Chenu* die Anbetung der Hirten und die Vertreibung der Krämer aus dem Tempel (letzteres Blatt gemeinsam mit *Philipp Kilian*). Nach Battoni stachen die büssende Magdalene *Josef Camerata, Karl von Pechwell*, *Peter Pichler* und *Joh. Konrad Krüger* (Letzterer in Punktirmanier). Lithographie im Hanfstänglschen Werke. Nach Paris Bordone: Maria mit dem Christkinde, in dems. W. Nach Cantarini: der keusche Josef, gestochen von *Camerata.* Nach Annibal Caracci: die thronende Maria mit dem Kinde, wobei der heilige Matthäus, gestochen von *Nicolas Gabriel Dupuis*, lithographirt in Hanfstängls Werke; der an die Kranken Almosen austheilenden Rochus, gestochen von *Guido Reni* (in quer Grossfolio, Abdrücke mit der Adresse von Stephani); der Genius des Ruhmes und der Ehre, gestochen von *Claude Donat Jardinier;* Christus mit der Dornenkrone, gest. von *Michael Keyl.* Nach Michelangelo Caravaggio: die fälschen Spieler und römische Soldaten in der Wachtstube, lithographirt in Hanfstängls Werke; die Spieler, gestochen 1772 von *Volpato.* Nach Castiglione: Noah die Thiere in die Arche treibend, gest. von *Jean Bapt. Massé*, am besten aber vom Maler selbst. Nach Cignani: Josef flieht vor der lüsternen Frau Königin Potifar, malerisch gearbeitetes Blatt von *Jakob Frey*, auch gestochen von *Freidhoff*, lithographirt von *Léon Noël* (im Wunderschen Gallerlewerke). Nach Cimada Conegliano das feierliche Christusbild, älterer Stich von *Folkema*, neuester Stich von *G. Planer* in Dresden, beide Blätter in Grossfolio. Nach Correggio hat *Karl Heinrich Rahl* die heilige Nacht oder die Geburt des Heilands meisterhaft im Geiste des Originals wiedergegeben (ein Blatt von 22 Zoll Höhe und 19 Zoll Breite); ferner stachen die Nacht *Joh. Josef Freidhoff* (dessen Blatt 30 Zoll Höhe bei 21 Zoll Breite hat) und *Giuseppe Maria Mitelli* („Notte di Correggio," ein frei radirtes Blatt von 16 Zoll 4 Linien Höhe bei 10 Zoll 6 Linien Breite, in spätern Drucken mit Rossi's Adresse); die Magdalene, nach welcher in der Gall. auch eine Kopie von Christian Wilh. Ernst Dietrich existirt, kennt man durch das Prachtblatt

von *Giuseppe Longhi* (1809) durch eins der vorzüglichsten Blätter von *Freidhoff*, ferner durch Stiche von *Jean Daullé*, *Karl Rahl* und Andern; die Madonna des heil. Sebastian ist bekannt durch einen vorzüglichen Stich von *Phil. Andreas Kilian* und durch die Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl*, die Leda in Hauptstichen von *Porporati* und *Ignazio Pavon*, das Bildniss des Arztes des Antonio Allegri im Stich von *Tanjé*, und die Madonna des heil. Franziskus im Kapitalblatt von *Peter Lutz*. Nach Giuseppe Maria Crespi die sieben Sakramente, sieben geistreich radirte Blätter von dem frühern Gallerieinspector *Johann Anton Riedel* (in Kleinfolio, mit dem Titel: *i sette sacramenti di G. M. Crespi. Ant. Riedel del. et sc.* 1754); die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welches auf einem Kissen sitzt und die Schrift der für das Rohrkreuzchen des kleinen Johannes bestimmten Rolle betrachtet, von Demselben radirt (in 4., 1755); der duldende Heiland von zwei Soldaten begleitet, Halbfiguren, ein ebenfalls von Riedel radirtes Blatt in 4. (1767). Nach Dolce die heil. Cäcilie, älterer Stich in 8. von *Heinr. Friedr. Thomas Schmidt*, neuester Stich von *Friedrich Knolle*, Lithographie von *Valentin Schertle*; Christus das Brot und den Wein segnend, Stich in Folio von *Karl Ludw. Bernh. Buchhorn* (auch von *R. Earlom?*); die Tochter der Herodias, Steinzeichnung im Hanfstänglschen Werke. Nach Dosso Dossi's kostbarem Bilde der vier Kirchenväter, welche über die Empfängniss Mariens debattiren, existirt ein Stich von *Ph. A. Kilian*. Nach Franceschini hat *J. P. Pichler* die Geburt des Adonis gestochen. Nach Garofalo eine Steinzeichnung der vor dem Christkinde betenden Maria im Hanfstänglschen Werke. Nach Gimignano die Madonna mit dem Kinde und St. Johannes, trefflicher Stich von *Efraim Gottlieb Krüger*, ferner ein rein und kräftig in schöner Abwechslung gestochenes Blatt von *Giovita Garavaglia*, und eine Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl*. Halbfigur der heil. Jungfrau, gestochen von *Nikolaus Hoff*. Nach Giordano, dessen Werke nicht zur Nachbildung zu empfehlen sind, stach *Beauvarlet* den Raub der Sabinerinnen und *Benedetto Eredi* die Lucretia. Nach Giorgione Jakob und Rahel, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Giulio Romano die Madonna del bacino (die heil. Jungfrau mit dem Becken), gest. von *Bonasone*, lithogr. im Hanfstänglschen Werke; dieselbe Darstellung gestochen von *Jean Jacques Flipart*. (Eine ähnliche Darstellung, ebenfalls von *Giulio*, ward durch *B. del Moro* gestochen; hier hält Maria knieend das Kind in ein Becken, dabei befinden sich St. Anna und St. Josef, im Grunde des Bildes St. Elisabeth und der Täufer. Eine vorzüglich schöne Composition.) Nach Guercino die von Cefalus getödtete und beklagte Prokris, gest. von *Louis Simon l'Empereur* und von *Michael Keyl*; Venus und Adonis, gest. von *Tommaso Piroli* und von *L'Empereur*; Semiramis, gest. von *Jeremias Falck*; der Evangelist Matthäus, sich die Feder schneidend, Halbfigur, ein radirtes Blatt in gr. 4. von *Joh. Anton Riedel* (1754). Nach Lanfranco der weinende Petrus, gest. von *Jean Daullé*. Nach Lucatelli eine Landschaft, Aquatintablatt von *Benedikt Piringer*. Nach Maratti das in Correggischer Art gehaltene Bild der Maria, welche das in der Krippe schlafende Kind betrachtet, schön gestochen von *Claude Donat Jardinier*; dieselbe Composition gest. von *L. Zucchi*; Maria den Schleier vom schlafenden Kinde hebend, gest. von *Jean Daullé*. Nach Pagani: die das Kreuz inbrünstig küssende Magdalene, gest. von *Tardieu*. Nach Palma vecchio die Töchter des Meisters und die heil. Jungfrau mit dem Kinde, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Panini: Landschaft mit Ruinen, gest. von *Jean Moyreau*. Nach Parmeggianino (Franz Mazzuoli, Mazzolino) die nach dem eine Rose haltenden Kinde so genannte „Madonna della Rosa," gestochen von *J. C. Teucher*. Nach Parmesano der heil. Sebastian, gest. von *Noël Lemire*. Nach Franz Penni der heilige Georg im Kampf mit dem Lindwurm, Lithographie in Hanfstängels Werke. Nach Giuseppe Porta (gen. Gius. del Salviati oder Gius. della Grafagnana) der Leichnam des Herrn am Grabe von drei Engeln beweint, Stich von *P. Tanjé*. Nach Camillo Procaccini die herrliche Composition des den Pestkranken beistehenden Rochus, Stich von *Camerata*. Nach Raffael von Urbino die „Madonna di San Sisto," Meisterstich von *Christian Friedrich Müller*, dem Sohne und Schüler Johann Gotthard Müllers. (Veranlasser dieses berühmten Stichs war der Kunsthändler Rittner. Müller hatte dabei mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, doch ward das Gelingen des Werkes durch den günstigen Umstand befördert, dass der Künstler 1814 eine Professur bei der Dresdner Kunstakademie erhielt und in dieser Stellung das Urbild stets zur Anschauung haben konnte. Von da an war die Madonna sein einziger Gedanke bei Tag und Nacht, und das Ziel einer Anstrengung, welcher sein zart organisirter Körper zu unterliegen drohte. Er verfiel auch bald nach Vollendung der Platte in eine düstere Schwermuth, die immermehr zunahm und sich zu einer unheilbaren Gemüthskrankheit ausbildete.

Seine Fantasie beschäftigte sich mit den heiligen und himmlischen Gegenständen, welchen Jahrelang seine mühseligste Arbeit gegolten hatte. Um zu der vollendeten Entkörperung zu gelangen, welche ihm wundersam vorschwebte, verweigerte er hartnäckig den Genuss irgend eines Nahrungsmittels oder Getränkes; ihn abzubringen aber von seinem Entschlusse, auf dem Wege des Hungers in die Seligkeit einzugehen, vermochten nicht Aerzte, nicht Freunde; selbst die liebreichste Beharrlichkeit seiner Gattin und der Anblick seiner zwei lieblichen Kinder vermochte nichts über ihn. So starb er 1816 auf dem Sonnenstein bei Pirna und es wurde ihm nicht einmal mehr der Genuss zu Theil, einen durch Ramboz in Paris besorgten Abdruck seiner Platte zu sehen. Wenige Stunden nach des Künstlers Hinscheiden kam der erste Druck in Dresden an und derselbe ward nun, wie einst bei Raffaels Leichnam das Gemälde der Verklärung auf Tabor, bei der Leiche des dreiunddreissigjährigen Stechers ausgestellt. Sein Meisterblatt hält die Vergleichung mit den ausserordentlichsten Leistungen aus, die je unter dem Grabstichel entstanden. Vortrefflich löst sich die hochherrliche Gestalt der Muttergottes vom Grunde ab, und die aus zahllosen Engelköpfchen bestehende Umglorung der Jungfrau ist wahrhaft bewundernswerth in ihrer Klarheit und in dem sanften Uebergange vom hellen Lichte zur Dämmerung. Auch hinsichtlich der kräftig malerischen Behandlung ist dieses Blatt ein vollendetes Meisterstück. Die Wolken, auf welchen die Madonna steht und die Heiligen Sixtus und Barbara knieen, sind ausgezeichnet durch die sanften Uebergänge; das Gewandwesen ist durchgehends vortrefflich und in Betracht des Geistes und Ausdrucks der Köpfe hat Friedrich Müller alles geleistet, was nur die tüchtigsten Meister der Stechkunst in ähnlichen Fällen zu leisten vermochten. Der Preis des Blattes [in Imperialfolio], das so vielen spätern Stichen und Steinzeichnungen zum Vorbilde gedient hat, war ursprünglich auf 3 Louisd'or gestellt, ward aber später ausserordentlich gesteigert; noch immer werden namentlich die ersten, jetzt seltner gewordnen Drucke, mit den höchsten Preisen bezahlt.) Nachstiche des Müllerschen Blattes von *Ignazio Pavon*, *F. Tosetti* (1821) und Andern. Aelterer Stich von *Christian Gottfried Schultze*, ein Hauptblatt dieses Stechers, für das Galleriewerk geliefert. (Ebenfalls in gr. Imperialfolio. Abdrücke vor der Schrift, nur mit dem sächsischen Wappen, sind die seltensten. Es sind aber die neuen Abdrücke, welche von der im kön. Kupferstichkabinet befindlichen Platte durch einen Pariser Drucker abgezogen wurden, wohl vorzuziehen, da sie an Kraft und Reinheit die früheren überbieten. Nächst der Müllerschen Leistung nimmt dieser Schultzesche Stich als ein nicht minder selbständig nach dem Urbilde geliefertes Blatt immer noch eine vorzügliche Stelle ein.) Vorzüglichster Stahlstich der Madonna di San Sisto von *F. Nordheim*. (Imperialfolio. Ein erster Probedruck kostet bei Rud. Weigel 16 Thaler.) Lithographieen von *G. Bodmer*, *Fr. Hanfstängl*, *A. Maurin*, *Léon Noël*, *Th. Driendl*, sämmtlich in Grossfolio. Die Madonna mit dem Kinde apart: von *J. J. Agar* 1799 punktirt und in Farben gedruckt (rund, Durchmesser 7 Zoll 3 Linien); Halbfigur der Mad. mit dem Kinde, gestochen von *J. C. Ulmer*, vollendet von *C. Piotti* unter Longhi's Leitung. (Folio.) Die beiden unten befindlichen Engel, welche auf ihre Hände gestützt in holder Unschuld zur Gottesmutter aufschauen, apart gestochen von *Lutz*. Die Köpfe des heil. Sixtus und der heil. Barbara, in der Originalgrösse auf Stein gezeichnet vom Maler *Jakob Schlesinger*. (Von diesem vornehmlich als Restaurator und Kopirer alter Malerwerke bekannten Künstler, welcher im J. 1822 die Sixtinische Madonna kopirte, besitzt man ein lithographisches Werk in fünf Blättern mit Köpfen und Figuren aus diesem Gemälde, nebst Umriss und Beschreibung des Ganzen. Den Kopf der Barbara lithographirte er im J. 1834 für den Karlsruher Kunstverein; den Kopf des heiligen Sixtus aber gab er als Probeblatt für genanntes Werk.) Nach G u i d o R e n i stach *Joh. Martin Preissler* 1755 für das Galleriewerk die Semiramis mit dem Ninus (ein vorzügliches Blatt in Grossfolio), *Efraim Gottl. Krüger* die ihr Jesuskind anbetende Maria, *Etienne Fréderic Lignon* das „le Christ au roseau" benannte Eccehomobild (nämlich den das Rohr haltenden Christus mit aufwärts gewandtem Blicke, ein Hauptblatt in Querfolio). Die Halbfigur des gebundenen Christus kennt man auch in guter Radirung von *Chr. Gottfr. Schultze*, dem Schüler Camerata's und J. G. Wille's. (Folio.) Das Eccehomo existirt ferner in Stichen von *Robert Nanteuil* (1653), *Ferd. Anton Krüger* und *Galgano Cipriani* (einem Schüler Morghens). Nach S e b a s t i a n R i c c i stach *Jan Punt* die Himmelfahrt Christi (Grossfolio). Nach P i e t r o R o t a r i, dem wohlgeborenen Grafen und schwächlichen Maler, stachen leider *Camerata* und *Canale*. Nach S a s s o f e r r a t o Lithographie der Mad. mit dem Kinde im Hanfstängelschen Werke. Nach S c a r s e l l i n o d a F e r r a r a stach *Etienne Fessard* den St. Borromäus vor der heil. Familie, *Pietro Petroleri* 1758 ebenfalls eine heil. Familie (in Folio). An S o-

llmena verschwendeten *Ph. A. Kilian* und *Efr. Gottlieb Krüger* Madonnenstiche. Nach Spagnoletto stach *Guido Reni* den St. Bartholomäus und St. Hieronymus; ferner stachen den letztern Heiligen *Pierre Hutin*, *Jacques Maheux* und *Jean le Pautre;* auch kennt man beide Heilige in Stichen vom Maler selbst. Der Jakob, die Schafe Labans hütend, ist gestochen von *Simon Fokke.* Diogenes mit der Laterne ist durch den Stich von *Jean Daullé* und die Marter des heil. Laurentius durch das Blatt von *Michael Keyl* bekannt. Nach Tiarini ward Angelika und Medor von *Antoine Radiguez* gestochen. Nach Tintoretto stach *Ph. Andr. Kilian* die Ehebrecherin vor Christus (ein Bl. in s. gr. Querfolio). Nach Tizian stachen *Moritz Steinla* und *Friedr. Knolle* das Zinsgroschenbild (einen andern *Cristo della moneta*, im Florentiner Museum, stach *Domenico Picchianti*). Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl.* Die Madonna mit Heiligen, Stich von *Jakob Folkema.* Die weibliche Figur mit der Vase, Stich von *Felice Polanzani.* Die schlafende Venus, Stich von *Valentin Lefebure* (*le Febre*). Bildniss des florentinischen Dichters und Satyrs Pietro Aretino, gestochen von *Caraglio*, *Cornelis van Dalen* (auf dessen Blatte der Künstlername fehlt, indem unten nur „Arentyn" gelesen wird), und *Wenzel Hollar* (ein sehr seltenes Hauptblatt in Grossoctav mit der Schrift: *Questo è Pietro Aretino etc. Titiano pinx. W. Hollar fec.* 1647). Nach Trevisano die heilige Familie, gestochen 1794 von *Joh. Gottfr. Schmidt* (Kleinfolio). Nach dem Neapolitaner Vaccari stach *Camerata* das Gemälde des alten und neuen Bundes. Nach dem Sieneser Franz Vanni die heil. Familie, Stich von *Pierre Etienne Moitte* (Grossfolio). Nach Paul Veronese: die Anbetung der Weisen, die Hochzeit zu Kana, Christus auf dem Wege nach Golgatha, die Familie Concina vor der heil. Jungfrau, sämmtlich lithographirt im Hanfstänglschen Werke; die Anbetung der Könige, Radirung von *Ph. Andr. Kilian;* Darstellung im Tempel, Stich von *Valentin Lefebure;* Hochzeit zu Kana, Stich von *Louis Jacob* von Lisieux (s. gr. Querfolio); Kreuztragung Christi, 1752 für das Gallerlewerk gestochen von *Joh. Martin Preissler* (gr. Querfolio); die heil. Jungfrau mit St. Hieronymus und St. Johannes, Votivbild der Familie Concina, gestochen von *Ph. A. Kilian;* Auffindung Mosis, Radirung von *A. Terwesten d. A.* (in gr. Querfolio); Entführung der Europa, Stich von *Valentin Lefebure;* Bildniss des Daniel Barbarigo, Stich von *Jakob Houbraken.* Nach Maria Viani: die unter dem Zelte auf einem Kissen liegende Venus, wo der Liebesgott eben den Vorhang lüftet, 1787 gestochen von *Chr. Gottfried Schultze* (kl. Querfolio). — Diesem noch lange nicht erschöpften Verzeichniss lassen wir einige Zusätze zur Ergänzung folgen. Nach Albano stach *Josef Canale* Adam und Eva. Nach Battoni's Magdalene ein Stich von *Chr. Gottfr. Schultze* (1810. gr. Querfolio). Antonio Canale's venezianische Ansichten kennt man in Selbstradirungen des Malers (Blätter in kl. und gr. Querfolio). Nach Annibal Caracci hat *Gius. Maria Mitelli* die heilige Jungfrau auf dem Throne, mit dem Evangelisten Matthäus, dem Täufer Johannes und dem heil. Franz von Assisi, geistreich radirt. Nach demselben Maler ist der Christuskopf in einem schönen Blatte von *Chr. Gottfr. Schultze* bekannt. (Oval. Kleinfolio.) Nach Correggio ward die Madonna des heil. Franz von *Claude Mattieu Fessard* (nach Andern von *Etienne Fessard*) gestochen, ein nunmehr durch die Lutzische Leistung weit überbotenes Blatt. Nach Guercino stach *Raphael Morghen* den Loth mit seinen Töchtern. Nach dem ungewissen Meister der heil. Familie mit dem Gängelwagen, welche aus dem Kabinet de Reynst stammt und früher dem Andrea del Sarto, jetzt dem Sassoferrato beigelegt wird, stachen *Jeremias Falck* und *Pierre Etienne Moitte* (Blätter in gr. Querfolio). Nach Nogari stach *Felice Polanzani* die Halbfigur eines Mannes, der seine Rechte auf zwei Schuldbücher legt. (Bl. in kl. 4.) Nach Parmesano das berühmte, aus dem Hause Zani nach Dresden gewanderte Gemälde: die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoosse, das mit der Rechten eine Rose hält und die Linke auf die Weltkugel stützt, ein von *Domenico Pellegrini* (*Tibaldi*) gestochenes, aber ohne dessen Namen erschienenes Blatt von 17 Zoll Höhe und 12 Zoll Breite, mit der Schrift: *et flos de radice ascendet et requiescet super eum spiritus domini.* Nach Piazetta das Opfer Abrahams, gestochen von *Ph. A. Kilian.* Nach Giulio Pippi (Romano): Venus mit dem kleinen Gotte, der sie liebkos't, gestochen von *Christian Gottfr. Schultze*, in Folio. Nach Pordenone (Licinio Regillo): Katharina Cornara, letzte Königin von Cypern, gest. von *Chr. Gottfr. Schultze*, Bl. in Grossfolio. Nach Mattia Preti (Calabrese): der ungläubige Thomas, die Finger in Christi Wundenmale legend, ein Blatt von *Josef Canale*, das Beauvarlet mit dem Grabstichel vollendet hat. Nach Rosalba's Pastellgemälde: der schöne Engländer, Stich von *J. Canale.* — Nach Murillo die sitzende Madonna, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach Velasquez das Bildniss des Gaspar Gusman, Herzogs von Olivarez, nach

der Rubensischen Kopie trefflich gestochen von *Paul Pontius*. — Nikolas Poussin's Selbstporträt, gest. von *Etienne Frédéric Lignon*, ein vortreffliches Blatt in Folio. (Es existirt auch eine sehr kräftige Radirung in Kleinfolio mit der Schrift: *il ritratto di Nicola Poussino dipinto da se medesimo e fatto a aqua forte dal quadro originale*.) Ferner das Reich der Flora, Stich von *Etienne Fessard* (in Grossfolio); Triumf der Flora, Stich von *Claude Niquet*. — Nach dem böhmischen Eklektiker Karl Screta stachen *Kilian*, *Küsell* und mehre Andre. — Nach G. Dow lithographirte *F. Pecht* den Zahnarzt. Nach A. van Dyck stach *John Faber* Karl den Ersten von England (Kniestück). Nach Eckhout radirte *Adam Friedr. Oeser* 1756 die Beschneidung des Jesusknaben (ein seltenes Bl. in qu. 4.). Nach Pieter de Grebber radirte *J. A. Riedel* das Brustbild einer Dame mit federgeschmückter Haube, und *Chr. Gottfr. Schultze* 1771 die Büste einer jungen Frau im Pelzkleide (Bl. in Octav). Abraham Hondius: die Bache, welche wüthend gegen Hunde sich vertheidigt, ein sehr selten gewordenes Blatt vom Maler selbst. (*Abr. Hondius pinxit, sculpsit. R. Tompson exc.*) Nach Jan Lievensz zwei Brustbilder, radirt von *Joh. Anton Riedel*. Nach Franz Mieris: die Frau des Malers, ihren Papagei fütternd, ein Hauptblatt (in Folio) von *Ignatz Sebastian Klauber*, im ersten Drucke nur mit der Schrift *la Femme de Mieris*, mit dem Künstlernamen und Wappen. Nach Adr. Ostade: der Maler in seinem Atelier, lithographirt von *K. Straub*. (Man hat ein von Ostade selbst radirtes Blatt in Kleinfolio, welches ihn ebenfalls in der Werkstatt zeigt; unten liest man *Pictor Apellaed etc. A. v. Ostade fecit.*) Nach Rembrandt stach *Chr. Gottfr. Schultze* 1772 unter Wille's Leitung zu Paris die Büste eines Greises mit Barett und langem Bart (seltenes Blättchen in Octav). Derselbe stach auch die Entführung des Ganymed durch den Zeusadler (ein Bl. in Royalfolio). Die Halbfigur der reichgekleideten, mit Perlen um Hals und Haar geschmückten jungen Weiblichkeit, welche man für Rembrandts Tochter hält, hat der Meister selbst in einem sehr schön radirten Blättchen wiedergegeben. Nach Peter Paul Rubens stach *Stölzel* das etwas beschädigte Brustbild der Isabella Brant mit offenem Haarputz, *Zucchi* ein andres Porträt der Gemahlin des Meisters mit Barett, Schleier und Spitzenkragen); *Daullé* und *Danzel* stachen das ausgezeichnete Gemälde der beiden Söhne Rubens', der Jüngere mit einem Hänfling spielend, dessen Fuss er an eine Schnur gebunden hat (ein ähnliches und ebenfalls ächtes Bild, bekannt durch *Gustav Adolf Müller's* Stich in Grossfolio, befindet sich in der Gallerie Liechtenstein zu Wien). Die Büste eines alten Spaniers und das Porträt einer jungen Frau, welche der ersten Gemahlin des Meisters ähnelt, Stiche von *Zucchi*. Der Liebesgarten, von den Holländern „*Venus Lusthof*" genannt, erfuhr die erste Nachbildung im grossen Holzschnitt von *Christoph Jegher*, dann im Stich von *P. Clouet* (1665). Dieser Stich gibt das Dresdner Bild wieder, welches mehr Figuren als der Jeghersche Holzschnitt aufweist. (Ein ähnliches Bild, das beim Herzog von Infantado gesehn ward und welches Smith in seinem Kataloge dem Dresdner Gemälde vorziehen wollte, hat *L'Empereur* 1768 gestochen. Die Darstellung differirt etwas von der bei Jegher und Clouet.) Beiläufig sei hier bemerkt, dass Rubens selbst mit seiner Gemahlin in diesem Lusthofe der Frau Venus auftritt. *C. F. Boëtius* stach (nach der von Hutin gemachten Abzeichnung) die Alte mit der Glutpfanne, wobei ein Knabe, der die Kohlen anbläst, welche dem Ganzen die Beleuchtung geben. *Suyderhoef* und *J. C. Staudinger* stachen die berühmte Löwenjagd mit dem Jäger zu Pferd, den der Löwe anfällt. (Die sehr flüchtige aber geistreiche Skizze zu diesem Bilde befindet sich zu London, im Besitze Sir Robert Peel's. Eine sehr ähnliche Composition, bekannt durch den Stich von *Jean Moyreau*, befand sich zur Zeit dieses Stechers im Kabinet Julienne zu Paris.) *Joh. Elias Riedinger* stach das Gemälde der Löwen und Tiger in der Wildniss, wo im Hintergrunde links ein Löwe verfolgt wird. *Samuel Gränicher* radirte daraus apart die Löwin mit ihren Jungen. *Soutman* und *Willem de Leuw* stachen die Eberjagd, wo rechts zwei Treiber mit gewaltigen Spiessen, links der Jäger und zwei Damen gesehen werden. (Nur das Landschaftliche erscheint etwas abweichend.) *Schelte a Bolswert* stach die grosse Landschaft der öden Gegend, worin das Eskurial liegt. (Ein zweites Exemplar dieses Gemäldes ist im Besitze des Earl Radnor zu Langfordcastle und wird als ein fleissig und meisterlich gemaltes Stück gepriesen. Das Exemplar erster Hand soll sich in der Samml. des Earl von Egremont zu Pethword befinden. Das Dresdner Bild scheint den Rang des dritten Exemplars oder der zweiten Wiederholung zu haben.) *Pierre Tanjé* stach den von der nackten Tugend gekrönten Kaiser Karl den Fünften. (Das aus der Mantuaner Sammlung stammende Bild. Diese höchst geistreiche Allegorie malte Rubens während seines Aufenthaltes am Hofe zu Mantua. Sie ist ein Meisterstück in Bestimmtheit der Zeichnung und von glänzender Harmonie der Färbung.) *Soutman* stach die Entführung der Proserpina

und *Pierre Etienne Moitte* das Urtheil des Paris. *Daullé* stach das berühmte *Quos ego!* (Diese Darstellung soll im J. 1635 beim Einzuge des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich zu Antwerpen einen Triumfbogen geschmückt haben.) *Corn. Bloemaert* stach den Meleager, welcher der schönen Atalante den Eberkopf überreicht. (Das von *Panneels* radirte Blättchen gleichen Inhalts differirt in der Composition. Rubens hat nämlich denselben Gegenstand dreimal gemalt; die grösste Darstellung sieht man in der Münchner Pinakothek.) *Schelte a Bolswert* stach das Bild, wo die Nymfen mit Wildpret und die Satyrn mit Früchten aus den Waldgebirgen zurückkommen. *Lukas Vorsterman* radirte den Traubenpressenden Satyr, bei welchem sich Löwe und Tiger befinden. Von *Rosaspina* Stich des jüngsten Gerichts. Nach dem an Geistesmangel reichen A d r. v a n d e r W e r f f, dessen Werke die Ehre der Nachbildung so oft erhalten und so wenig verdient haben, erwähnen wir nur das von *Karl von Pechwell* gestochene Urtheil des Paris (ein braun gedrucktes Bl. in gr. Royalfolio). — Nach J o h. H e i n r. R o o s: Thierstücke, gestochen von *Ph. Andr. Kilian.* Nach C h r i s t o p h P a u d i t z: das Brustbild eines Mannes mit Stutzbart, langen Haaren und hoher Mütze, fast *en face*, angeblich das Bildniss des Malers, radirt von *Joh. Anton Riedel.* (Bl. in kl. 4.) Nach E n o c h S e e m a n n: das Selbstporträt, gestochen von *John Faber.* Nach R a p h. M e n g s: der Traum Josefs, gestochen von *Blasius Hoefel.* Nach D i e t r i c y (Chr. Wilh. Ernst Dietrich): der bärtige Alte, radirt 1784 von *Joh. Christian Klengel.* Nach C h r i s t i a n L e b e r e c h t V o g e l: die brüderlich im Abc-Buch blätternden Knaben, die Söhnchen des Malers, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach M i c h a e l W i l l m a n n: Brustbild eines niederblickenden jungen Mannes, im Profil, radirt von *J. A. Riedel* (in kl. 4.) und auch von dessen Sohne *Ant. Heinr. Riedel* (Duodezblättchen). Nach der Angelika K a u f f m a n n, einer verbleichten Kunstberühmtheit, die hoffentlich keinen Stecher mehr lockt, stach noch in seiner Geschmacksunschuld der sonst tüchtige *Chr. Gottfr. Schultze* die als Gallerieperle Anstellung suchende Vestalin. (Folio.) Nach dem Biberacher Kunstgenie, J o h. H e i n r i c h S c h ö n f e l d, ein grosses Blatt von *Gabriel Ehinger:* „Hannibal, welcher den Römern ewigen Hass schwört.“ — Endlich erwähnen wir noch drei Stiche von *Louis Simon L'Empereur:* den Liebesgarten nach R u b e n s (von welchem um Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienenen Blatte gleich am ersten Tage 700 Abdrücke zu Paris verkauft wurden), die verwundete Klorinde und die den tödtlich getroffnen Adonis findende Venus, beide nach G u e r c i n o.

Die grossen Nachbildungswerke, die über die Gallerie erschienen sind, führen folgende Titel: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la galerie de Dresde.* (Dieses Werk wurde unter dem Kurfürsten und Polenkönige August III. unternommen; es erlitt Unterbrechung durch den siebenjährigen Krieg, ward jedoch später, wenn auch nicht mit dem früheren Eifer, fortgesetzt. Dafür waren thätig J o s e f C a m e r a t a aus Venedig, J o s e f C a n a l e aus Rom, C h a r l e s H u t i n aus Paris (der die meisten Zeichnungen zu diesem Galleriewerke machte und nicht nur hierin mit Fleiss und Genauigkeit verfuhr, sondern auch noch die Probeabdrücke der Stecher nach den Originalen retouchirte), dessen Bruder P i e r r e H u t i n (der ebenfalls für das Galleriewerk zeichnete), P h i l i p p A n d r e a s K i l i a n von Augsburg, J o h a n n M a r t i n P r e i s s l e r und M i c h a e l K e y l von Nürnberg, J a k o b F o l k e m a und S i m o n F o k k e zu Amsterdam, L o u i s S i m o n L'E m p e r e u r zu Paris, Z u c c h i und dessen Schüler F o l l i n o von Venedig, der Willesche Schüler C h r i s t i a n G o t t f r i e d S c h u l t z e zu Dresden und andre Künstler.) — D i e v o r z ü g l i c h s t e n G e m ä l d e d e r k ö n i g l i c h e n G a l l e r i e z u D r e s d e n, n a c h d e n O r i g i n a l e n a u f S t e i n g e z e i c h n e t. H e r a u s g e g e b e n v o n F r a n z H a n f s t ä n g l. 36 Lieferungen oder 108 Blätter (in Grossfolio). Preis des Ganzen 216 Thaler. Dresden, Arnoldische Buch- und Kunsthandlung. Begonnen ward dies Werk im J. 1835. M i t a r b e i t e r H a n f s t ä n g l's waren F r i e d r i c h H o h e, V a l e n t i n S c h e r t l e, K. S t r a u b, F. P e c h t und Andre. Die Drucke, unter Leitung des Herausgebers von K. P o h l besorgt, zeichnen sich durch Reinheit, Klarheit und Kraft so vortheilhaft aus, dass sie neben den besten französischen und englischen Lithographieen nicht nur die Probe bestehen, sondern in Hinsicht auf Harmonie wohl noch den Vorzug behalten. In den Nachbildungen herrscht grosse Treue und Wahrheit. Ausgezeichnet sind die Klavierspielerin nach Kaspar Netscher und der Wildprethändler nach Gabriel Metzü, beide von Hanfstängl selbst lithographirt; nicht minder schön der Zinsgroschen nach Tizian und die Madonna des heil. Sebastian nach Correggio, ebenfalls von Hanfstängl's eigener Hand. Stets meisterhaft aber sind vorzugsweise die Nachbildungen der niederländischen Malerwerke. Es gelang Hanfstängl wie vielleicht keinem andern Steinzeichner vor ihm, mit dem allgemeinen Effekte, dem Zauber des Helldunkels und der allgemeinen Charakteri-

stik der betreffenden Originale auch den eigenthümlichen Vortrag, das Glatte oder Markige, Leichte oder Derbe des Pinsels mittels der lithographischen Kreide kenntlich wiederzugeben und somit, wie weit es nur immer die Abwesenheit der Farbe erlaubte, die Meister der Urbilder in ihrer völligen Eigenthümlichkeit vor uns erscheinen zu lassen. — Ein ähnliches Werk ward 1833 durch den Buchhändler Wunder in Leipzig begonnen und nachher durch den *Dr. med.* Friedr. Ludw. Meissner, der die Handlung übernahm, unter der Wunderschen Firma fortgesetzt. Betitelt: Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der kön. Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von Dresdner und Pariser Künstlern. Mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italiänischer Sprache (vom Inspector des Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets zu Dresden, Hrn. J. G. A. Frenzel). Dieses Wundersche Gallerieweerk ist in Imperialfolio, hat also weit grösseres Format als das Hanfstängl'sche. Betheiligt bei den Steinzeichnungen war unter andern Künstlern *Léon Noël* zu Paris, von dem man z. B. die famose Entführung des Ganymed nach Rembrandt und den keuschen Josef nach Cignani (auch das schöne Chokoladenmädchen nach Liotard und die Eberjagd nach Rubens) kennt.

Es bleiben uns nun noch ein paar Worte im Allgemeinen über die Gallerie zu sagen übrig. Der vornehmste Theil dieser Kunstschätze kam aus Modena, Mantua, Venedig, aus französischen Sammlungen, aus dem holländischen Kabinet de Reynst etc. etc. Aus der Sammlung des Herzogs von Modena allein wurden vom Kurfürsten und Polenkönige August dem Dritten hundert Bilder (um die Kaufsumme von 130,000 Zechinen) erworben, darunter die sechs Correggio's. Ueberhaupt fiel die Bildung der unschätzbaren Sammlung Dresdens in eine Zeit, wo man durch die schönsten Gelegenheiten zu Erwerbungen begünstigt ward und man auch Mittel und richtigen Kunstsinn hatte, um das Vorzüglichste auszuwählen. Vorzüglich musste der Bilderschacher, den damals namentlich die italiänischen Grossen trieben, um ihre Finanzen zu verbessern, ausserordentlich beitragen, um Dresdens junge Sammlung so glänzend zu machen. Das berühmteste Werk, die Madonna di San Sisto, verdankt die Gallerie bekanntlich der wunderbaren Nachgiebigkeit der Stadt Piacenza, welche durch die Agenten König Augusts III. ihren grössten Schatz sich ablocken und von heiliger Stätte entführen liess. Es war im J. 1754, als Piacenza sich zur Hingabe des Raffael gegen Silberlinge entschloss. Der König und Kurfürst bezahlte das Unbezahlbare mit 11,000 Zechinen (oder wie Winckelmann an Brandis schreibt, mit 60,000 Gulden) und schenkte der Kirche, wo sich sein erkauftes Original befand, eine alte Kopie von *Paris Nogari*. In Dresden wurde das Bild mit ausserordentlichen Ehren empfangen. Die Kiste ward in den Audienzsaal gebracht und das Gemälde feierlich herausgenommen. Da der König bemerkte, dass nur die Wand, wo der Thronsessel stand, geeignet sei, um das Bild in ein günstiges Licht zu stellen, schob er eigenhändig den Thron auf die Seite. Dies that derselbe August, von dem man auch folgenden Zug erzählt. Ein Graf *Pietro Rotari*, der an den Höfen herumreiste und durch übertriebenes Lob beirrt sich für einen grossen Maler hielt, hatte in Dresden die Keckheit, eine von ihm als Nachtstück gemalte Flucht nach Aegypten in der Gallerie, wo man dieses Produkt noch sieht, so aufzustellen, dass es die Rückseite zur Nacht von Correggio bildete, welche letztere auf einer Staffelei stand. Als nun König August die Selbstsucht des gräflichen Malers bemerkte, bestrafte er denselben damit, dass er lächelnd sich mit den Worten abwendete: *C'est bien pour le derrière du Corrège.* — Die Grosssinnigkeit, die sich in solchen Zügen ausspricht, erkennt man auch in der allgemeinen Idee wieder, welche dem Sammeleifer der beiden sächsischen Auguste, die zugleich Könige von Polen waren, zu Grunde lag. Man strebte vor allem nach Hauptwerken, nach unübertrefflichen Stücken grosser Meister, und wenn man auch zuweilen, bei der damals noch sehr mangelhaften Kenntniss der Kunstgeschichte, sich Täuschungen hingab, so überwog doch die einzelnen Fehlurtheile der im Ganzen gesunde, das Wahre und Aechte herausfühlende Kunstsinn, der sich bei der Mehrzahl der Erwerbungen so reg bethätigte. Freilich wurde auf diesem Wege, wo man nur eine Gemälde-Selekte zum reinsten Kunstgenuss erstrebte, keine historische Vollständigkeit der Meister und Schulen erreicht; aber gerade das höhere, nur auf die reifen, kostbaren Blüten der Kunst gerichtete Streben der sammelnden Auguste hat dieser Gallerie auch jene ausserordentliche Bedeutung verschafft, in Folge deren sich ihr Ruhm vor so vielen andern Gallerieen begründet und in alle Welt verbreitet hat. — Leider hat die Gall. lange Zeit an verwirrter Aufstellung laborirt, was den Genuss und das Studium der Bilder häufig verbitterte; auch sind diese Schätze lange sehr ungünstigen Einwirkungen des Lokals ausgesetzt gewesen, wodurch viele Bilder verdorben wurden. Man hat

indess neuerlich die Schäden vorsichtig zu heilen gesucht und auch die Verwirrung der vormaligen Aufstellung dadurch gehoben, dass man Meister und Schüler gruppenweise zusammenstellte, da eben eine chronologische Ordnung sich wegen vieler Lücken nicht durchführen liess. Nach Ueberwindung vieler Hindernisse wurde es möglich, Tafeln mit den Künstlernamen an den Rahmen der Gemälde anzubringen; leider aber stand die zur neuen Anordnung der Gallerie berufene Commission nicht durchweg auf der Höhe der heutigen kunstgeschichtlichen Forschungen, daher nur wenige Versuche, eine richtige Namenangabe einzuführen, an den Täfelchen und im Kataloge bemerkt werden. Es ist hiermit noch gar nicht die Lösung der bedenklichen Aufgabe gemeint, über die zweifelhafte Originalität mancher Gemälde zu entscheiden, sondern nur die Pflicht, herkömmliche unrichtige Benennungen abzuschaffen. Ueberdies befinden sich noch viele namenlose Gemälde in der Gallerie, was daher rührt, dass gründliche Kenntniss nicht durchdringen und nur einige irrthümliche Katalogbenennungen von den Bildern entfernen, aber selten von der richtigen Namenangabe überzeugen konnte. Grade eine Sammlung wie die Dresdner, deren hoher Werth nicht in historischer Vollständigkeit, sondern im Besitze der höchsten unerreichbarsten Leistungen einzelner grosser Meister besteht, sollte durch eine richtige Angabe der Namen, wenigstens von dieser Seite, den Kunstgeschichtforscher befriedigen. Girolamo da Santa Croce, Giorgione, Orazio Farinato und noch viele Andere machen gerechte Ansprüche auf ihre verkannten Werke, indess man grade dem Giorgione eine heilige Familie zugeschrieben hat, welcher der königlichen Gallerie und seiner ganz unwürdig ist, und dagegen das Bildniss eines Mannes, in dessen Armen ein schönes Weib ruht, was ohne Zweifel eins seiner schönsten Jugendwerke ist, ihm noch immer nicht zuerkennen will. Ein auffallendes Beweisstück solcher Verkennungen ist auch der Londner Goldschmied, ein Oelbild auf Holz und Meisterwerk von Hans Holbein, das man für ein (gar Herzog Sforza getauftes) Porträtstück des grade in Oelmalerei wenig oder gar nicht bewandert gewesenen Lionardo da Vinci ausgegeben, wodurch man eine starke Unbekanntschaft mit zwei der grössten Künstler verschiedner Nationen gezeigt hat. Noch immer steht im Kataloge dies Bild unter Vinci, der damit die Reihe der florentinischen Meister eröffnen soll; doch hinkt wenigstens die Note nach, dass in neuerer Zeit dieses Gemälde dem jüngern Holbein zugeschrieben und für das Bildniss eines Engländers gehalten werde. Durchgreifende Abstellung der herkömmlichen Irrthümer in den Meisterangaben gehört zu den dringendsten Wünschen, deren Erfüllung man von der neuen Galleriedirection zu erwarten berechtigt ist.

Antikensammlung. — Für den ersten Kern dieser Sammlung gelten die Ankäufe, welche Kurfürst August im J. 1560 machte; doch lässt sich urkundlich kaum ein Stück des jetzigen Bestandes als in jener Zeit erworben nachweisen. Das Bedeutendere von Dem, was in der ersten Zeit der hiesigen Sammlungen für antik galt, war in der Bibliothek aufgestellt, wo auch die Münzen aufbewahrt wurden. Die wachsende Menge der Bücher indess machte im J. 1717 eine Sonderung der fremdartigen Dinge nothwendig. Die Bildwerke in Bronze und Marmor wurden ausgeschieden und so der Anfang zur Antikensammlung gemacht. — Bestimmte Ankäufe antiker Monumente lassen sich in grössrer Anzahl aus der Regierungszeit Friedrich August I. nachweisen, der überall dankbar genannt werden muss, wo von Dresdens Sammlungen die Rede ist. Ein noch vorhandenes Inventarium beweist, dass in den Jahren 1723—1726 sehr bedeutende Erwerbungen gemacht wurden, grade um dieselbe Zeit, als man zu Berlin zu Gunsten völlig fremdartiger Zwecke Markt mit namhaften alten Denkmälern hielt. Dies neuerdings erst aufgefundene Inventarium (unter den Aktenstücken des Dep. der wissenschaftl. Sammlungen und Museen Nr. 7 des IV. Cap.) hat es möglich gemacht, die damals, freilich ohne alle Auswahl zusammengebrachten Monumente, so weit sie hier vorkommen, genauer kennen zu lernen und in den neuesten Katalogen zu bezeichnen. Das Werthvollste unter den Erwerbungen jener Zeit waren eben die Stücke aus der Brandenburgischen Sammlung, die Lor. Beger in dem 1696 herausgekommenen *Thesaurus Brandenburgicus* sämmtlich noch beschrieben hat. Ueber ihren Preis gibt es mancherlei Anekdoten, die nicht ohne Grund sein mögen, wenn auch F. Försters Leben Friedrich Wilhelm I. (Th. II. S. 299) sie ignorirt. Auch die Büsten des 1696 zu Rom verstorbenen Canonicus J. P. Bellori mögen um dieselbe Zeit zu dem vorhandenen Vorrathe gekommen sein, der in der damaligen Bildergallerie, im holländischen Palaisgarten, im grünen Gewölbe, im Paradeschlafgemach und in den beiden Salons des sogenannten Zwingergartens aufgestellt war. Bestimmteres als Lipsius (in seiner Beschreibung der kurf. Antikengallerie in Dresden. Dresden MDCCXCVIII. 4.) darüber sagt, hat sich nicht auffinden lassen. Wahrscheinlich stammen einige der in der

Halle des Gebäudes angebrachten Büsten aus diesem Ankaufe. — Friedrich Augusts grossartige Kunstliebe war indessen in Italien in Ruf gekommen und Anträge mancher Art wurden auf allerlei Wegen an ihn gebracht. Die bedeutendste der ihm angebotenen Sammlungen antiker Denkmäler war die des Fürsten Agostino Chigi, über die der Hofrath J. V. von Berger (er starb zu Wittenberg 1751) bei einer Reise durch Italien genauere Erkundigungen einziehen musste. Sein amtlicher Bericht vom 15. März 1728 an den Gr. von Wackerbarth (bei den Akten des Departements der wissensch. Samml. und Museen, N. 183. f. 2a) beweist, dass damals der Kauf noch nicht abgeschlossen war, dass man über die Sammlung des Kardinals Alex. Albani in Unterhandlung stand und mit dem Bischof von Verona über antike Denkmäler Verhandlungen pflog. Aber wahrscheinlich wurde mit dem Fürsten Chigi am schnellsten abgeschlossen, da von seinen, nach Berger's Versicherung, mässigen Preisen wohl noch Manches abgehen würde, wenn man baares Geld biete. Ueberhaupt sind des Prof. von Berger Mittheilungen über die Krämerei der damaligen italiänischen fürstl. Kunsthändler nicht ohne Interesse und beweisen, dass der einsichtige Mann noch Eins und das Andre im Auge hatte, was leider der Sammlung nicht zu Theil wurde. Er empfahl besonders Venedig, wo griechische Raritäten häufig hingebracht wurden, auf welche die öfters unverständigen Erben nicht reflectirten. Aber grade aus Venedig ist nichts, so weit die bisher bekannten Akten darthun, der Sammlung zu Gute gekommen. — Für welchen Preis die Chigische Sammlung erworben wurde, geht aus den Akten nicht hervor. Auch die Zeit, wenn sie in Dresden eintraf, lässt sich nicht durch ihre Hilfe bestimmen. Keyssler sah im October des J. 1730 eine Sammlung von Antiken im Schlosse des grossen Gartens zu Dresden, von denen er einige Stücke als früheres Eigenthum des Hauses Chigi bezeichnet (Reisen II. Bd. S. 1315); aber alle diese Angaben sind nicht einstimmig mit den viel glaubwürdigeren Inventarien, und die Preise, die er anführt, zu niedrig. Wahrscheinlich ist, dass man sie damals erwartete, dass die Chigischen Marmors vor 1733 in Dresden waren, wo Baron Leplat, ein Ingenieurofficier, der die Beaufsichtigung des grossen Garten-Palastes über sich hatte, das Privilegium zu seinem bekannten Werke *Marbres de Dresde* erhielt, das allmälig im Verlaufe mehrerer Jahre erschien; dass aber später erst die Albanischen (vielleicht bis 1736, wo die italiänischen Arbeiten hier eintrafen, welche dem italiänischen Dörfchen den Namen gaben) zu den übrigen hinzukamen. Man kann annehmen, dass die Antiken die zum Theil hässlichen, meistens störenden und verfehlten Restaurationen aus Italien gleich mitbrachten, weil es im Sinne jener Zeit lag, etwas scheinbar Vollständiges den werthvollsten Fragmenten vorzuziehen. Doch lässt es sich auch durch Leplats Abbildungen nicht entscheidend beweisen. Ueber das Eintreffen der Herculanischen Matronen und ihren Kaufpreis herrscht in den Akten der Sammlung und des Departements ein gleiches Schweigen. Prinz Eugen von Savoyen war 1736 gestorben; aus seinem Nachlasse wurden diese berühmten Statuen erworben. Als Eigenthum der Dresdner Sammlung werden sie zuerst von Winckelmann erwähnt, der vor seiner Abreise nach Italien 1752 sie sah. In die Zwischenzeit fällt ihre Ankunft. — Leider sah man von da ab die Sammlung beinahe für geschlossen an; denn nur wenige und nicht erhebliche Erwerbungen (darunter die Skulpturen, die Gr. Brühl besessen hatte) kamen in der langen Reihe von Jahren hinzu, wo politische Umwälzungen in Italien so bedeutende Werke der alten Kunst locker machten und Anträge zu interessanten Vermehrungen herbeiführten. Ein Hauptgrund dieser Beschränkung mag früher der Mangel eines passlichen Lokals gewesen sein, wo man diese Monumente unterbringen konnte. Den Raum, den sie im „grossen Garten" einnahmen, nennt Winckelmann geradezu einen Breterschuppen, und die Entfernung von der Stadt, die damals Festung war, machte die Aufsicht über sie doppelt beschwerlich. Die Folgen dieses Uebelstandes blieben nicht aus. Die Sammlung war sich beinahe selbst überlassen, und das war nicht grade das Schlimmste, was ihr begegnet ist. Aber aktenmässig lässt sich beweisen, dass man sich sogar gewissenlos an den einzelnen Monumenten verging, da Bildhauer und Marmorirer, unter dem Vorwande der Reinigung, sich in ihr zu thun machten. — Wenige Jahre darauf brach der siebenjährige Krieg aus, der die so entfernte Sammlung wiederholt in Gefahr brachte. Der „grosse Garten" war, wie in neueren Zeiten, mehrmals der Schauplatz blutiger Kämpfe. Indessen trafen die fast unvermeidlichen Verwüstungen mehr die im Garten freistehenden modernen Marmorwerke, und zur besten Widerlegung mancher viel verbreiteten Versicherungen erzählt ein amtlicher Vortrag des H. von Heineken vom 16. Aug. 1760, es sei ein Glück, dass bei den Umständen, da es im grossen Garten so bunt zugegangen, dennoch die Antiken conservirt worden und unbeschädigt geblieben. Ein preussischer General hat noch so viel Liebe für die Künste gehabt, dass er eine Salve-Garde auf

inständiges Ansuchen des Concierge vor das Haus gegeben. Noch später machten die Folgen dieser unglücklichen Ereignisse sich fühlbar. Die Gebäude hatten bedeutend gelitten und ihre Herstellung erfolgte nur langsam. Wetter und Wind verdarben noch Manches, was leidlich den politischen Stürmen entgangen war. — Mit dem J. 1763 wurde G. F. Wacker als Inspector über die Sammlung gesetzt, und mit ihm beginnen die Bücher über die Besuche der Fremden. Ein päpstlicher Nuntius ist der Erste in ihnen, und die Theilnahme, so wie die stillschweigende Beaufsichtigung, die dadurch herbeigeführt wurde, zeigte sehr bald sich erspriesslich. Fast die meisten Notabilitäten der deutschen Literatur findet man von da ab unter diesen Namen, und das Andenken an manche lehrreiche Forschungen knüpfen sich an diese einfachen Angaben. Bedeutender möchten diese Forschungen schon damals geworden sein, wenn die Ernennung Winckelmanns zur Aufsicht zunächst über die kurprinzliche Sammlung, die im J. 1761 erfolgte, weitere Folgen gehabt hätte. Nach der Bestallung sollte Winckelmann erst drei Jahre nach dem Frieden in die Stelle eintreten. Aber da lebte der Fürst nicht mehr, der diesen Schätzen ein so pflegender Beschützer zu werden versprach, und Winckelmann war unterdessen völlig zum Römer geworden, obgleich er noch im J. 1762 den Aufenthalt in Dresden als den Ruheplatz seiner spätern Tage anzusehen gewohnt war. (Winckelmann's Briefe an seine Freunde, herausgegeben von Dassdorf. Dresden 1777. S. 117.) — Im J. 1785 bestimmte der Kurfürst, nachmalige König Friedrich August, das sogenannte Japanische Palais zum *Museum usui publico patens* und gewährte in dessen Sälen zu ebner Erde den bisher so fern gehaltnen Antiken ein, nach damaligen Begriffen, glänzendes Unterkommen. Der Oberhofmarschall von Racknitz wurde bei der Aufstellung der Monumente zu Rathe gezogen, die während des Winters 1785—1786 in die vom Hofmaler Thiele ausgemalten Säle versetzt wurden. Die Sammlung, jetzt dem Münzkabinette wieder näher und mit der Bibliothek in einem Gebäude vereinigt, konnte von nun an erst die archäologische Wichtigkeit erlangen, die ihr durch die Gelehrsamkeit und den Scharfsinn ihrer Inspectoren (G. W. Becker von 1795—1813, C. A. Böttiger 1814—1835, Heinr. Hase; unter erstern Semler von 1804—1807. Lipsius 1807—1820) und durch die Benutzung durch ausgezeichnete einheimische und fremde Gelehrte zu Theil wurde, die bis zur Stiftung des Museums zu Berlin und der Gründung der Glyptothek in München allein in Deutschland hier eine Sammlung alter Marmors zum Studium fanden. Nur zu gewissenhaft zeigte man sich aber während dieser Periode in der Beibehaltung jener Restaurationen, die besonders seit dem Erscheinen von Beckers *Augusteum* (1804) immer lautere Stimmen der Missbilligung erregten. — Seit der obersten Leitung des Kabinetsministers Grafen von Einsiedel, der 1824 interimistischer Oberaufseher der Sammlung ward und 1828 als Chef eines eignen Verwaltungsdepartements der königlichen Museen eintrat, verging kein Jahr, wo die Antikensammlung nicht wesentliche Verbesserungen erfahren hätte. Störende Ergänzungen wurden beseitigt, sich entsprechende Denkmale vereinigt, und die verlauteten Wünsche der Einsichtigen nach Kräften berücksichtigt. Folgenreicher noch waren diese Umgestaltungen seit dem J. 1830, nachdem der liberale, den Sachsen unvergesslich bleibende Staatsminister Bernhard von Lindenau diese und die andern Sammlungen unter seine Obhut genommen hatte. Längst war der Wunsch laut geworden, dass die verblichenen Säle im Japanischen Palais dem Sammlungszwecke entsprechender geschmückt werden möchten; aber man hatte die Erfüllung dieses Wunsches immer verschoben wegen der vielen Schwierigkeiten, die sich voraussehen liessen. Jetzt nun trat Professor Gottfried Semper, der durch geistreiche Forschung zuerst mit darauf aufmerksam gemacht hat, dass alte Skulptur nie ohne den Hintergrund prangender Farbe gedacht werden dürfe, mit seinem Ausschmückungsplane für die zehn Säle alter und neuer Bildwerke hervor. Alsbald ward derselbe auch mit der Ausführung der vorgelegten Skizzen beauftragt. So erhielten die Säle im J. 1835 den neuen Decken- und Wandschmuck. Durch die Ausmalung des Lokals aber wurde die Sammlung selbst wie neu geschaffen. Es wurden Umstellungen unter den einzelnen Monumenten gemacht, das Zusammengehörige wurde sich näher gebracht, die Reliefs wurden bleibend in die Wände eingefügt, und man suchte auch manches werthvolle und ehrwürdige Denkmal durch Entfernung von Störendem etc. wiederherzustellen. Von nun an wurde übrigens jede Gelegenheit festgehalten, den frühern Bestand zu erweitern; nur hat die Vermehrung der Sammlung durch mehr in die Augen fallende Denkmale bei unzureichenden Kräften für diesen Zweck nicht gelingen können. — — Erster Saal. Zu beiden Seiten des Einganges zwei liegende antike Löwen, deren Mähnen eine bei den ägyptischen Sfinxen gewöhnliche glatte Haube (Kalantika) verbirgt. Die griechisch-römische Kunst änderte in solcher Weise die eigenthümliche Form der ächt ägyptischen Lö-

wensfinxe ab, welche gewöhnlich am Eingange der Tempel, und zwar oft in ganzen Reihen, aufgestellt waren. Besagte Exemplare stammen aus der Sammlung des Kardinals Albani; sie sind aus Syenit gearbeitet, 2 Fuss 6 Zoll hoch und 4 Fuss 9 Zoll lang. (Abbildung und Beschreibung s. in Beckers Augusteum, T. IV.) — Kleine Nachbildung der Gruppe des Tiber im Louvre. In Bronze; hoch 1 F. 9 Z., breit 2 F. 6 Z. — Gruppe des Nil, nach dem Urbild im vatikanischen Museum. Ebenfalls in Bronze, und in allen Verhältnissen das Gegenstück zur Tibergruppe. — Der Borghesische Fechter; kleine Nachbildung der berühmten Statue. In Bronze und 2 Fuss hoch. — Ein anderes bronzenes Nachbild des Fechters, nach der vorausgesetzten Ergänzung mit einem Schilde; nur 1 F. 9 Z. hoch. — Statue einer Priesterin, an welcher Kopf und Rumpf (wie die Steinart und Arbeit anzudeuten scheinen) wohl antik sind, wogegen die Arme und untern Theile, aus durchsichtigem weissgelben Kalksinter, sich in Stoff und Ausführung geringer herausstellen. Höhe 5 Fuss 6 Zoll. (Aus der Brühlschen Sammlug.) — Eine Herme, allem Anschein nach antik, von buntflammigem schönen Broccatello, worauf ein Sokrateskopf in grauem Marmor von sehr mittelmässiger neuerer Arbeit sitzt. Hoch 6 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Diana mit der Hündin, Bronzestatuette nach der bekannten Dianenstatue von Versailles. Hoch 2 F. 3 Z. — Zweite Herme von buntflammigem, doch minder schönem Broccatello, worauf ein Hippokrateskopf von weissgrauem genuesischen Marmor sitzt. — — Zweiter Saal, oder der Saal der dreiseitigen Ara. Diese Ara, mit Nischen für die Bilder von Schutzgottheiten, ist reich an zierlichen Arabesken. Hoch 3 F. 3 Z., breit 2 F. 6 Z. Aus der Chigischen Sammlung. (Abgebildet in Beckers Augusteum, T. XXXIII. XXXIV.) — Der Schleifer; kleine Nachbildung der bekannten Statue in der Florentiner Tribune. In Bronze, hoch 1 F. — Männliche nackte Gestalt mit einer Schlange um den Arm. Rohere Bronzearbeit aus dem 2. oder 3. Jahrh. nach Chr. Höhe 4 Fuss. Aus der Brühlschen Sammlung. — Mars, nach der bekannten, oft auch Achilles genannten Statue in der Villa Ludovisi, kleine Nachbildung in Bronze mit Weglassung der Kinder. Hoch 1 F. 6 Z. — Vorderseite eines Grabdenkmals, auf welchem in einer Blende eine opfernde Frau dargestellt ist. Die gewundenen Säulen (Spiralsäulen) und die Mängel der Ausführung deuten auf das 3. Jahrh. nach Chr. An den Seitenwänden waren geflügelte Kinder angebracht, welche Fruchtschnuren hielten. Höhe 7 Fuss 9 Zoll. (Abbildung in Beckers Augusteum, T. CL.) — Bronzestatuette nach dem Belvederischen Apollo, hoch 2 F. — Kleine Nachbildung der Gruppe des Laokoon, in Bronze. Eine Arbeit des *de Massue*. Hoch 2 F. 6 Z., breit 2 Fuss. Aus der gräflich Wackerbarthschen Sammlung. — Nachbildung der bekannten Statue des sogen. Meleager im vatikanischen Museum. In Bronze, hoch 3 F. 9 Zoll. — Nachbildung des Farnesischen Herkules. In Bronze, hoch 3 Fuss. — Venus auf der Ferse sitzend (*accroupie*), kleine Nachbildung in Bronze von einem antiken Vorbilde, welches sich in Neapel und Paris befindet und dort für eine Wiederholung eines Werks des Polycharmus gilt. Zur Seite eine Schildkröte. Höhe 1 F. bei gleicher Breite. Aus der Brühlschen Sammlung. — Bronzene Nachbildung des Schleifers (*Remouleur*), grösser als die obenerwähnte, nämlich hoch 1 F. 6 Z., breit 2 Fuss. — Kleine Nachbildung der Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius auf dem Kapitole zu Rom, jedoch mit etlichen Abweichungen. Diese 1 Fuss 6 Zoll hohe Bronze trägt Spuren von früherer Emaillirung einzelner Theile. Eine längere latein. Inschrift an der Metallplatte, worauf das Pferd steht, besagt, dass die Statuette im J. 1465 von einem Architekten *Johannes Averlinus* (*Filarete?*) gearbeitet und dem Peter de Medicis geschenkt worden ist. — Octavianus, Cäsars Adoptivsohn, der erste Römer, welcher lebenslänglicher Imperator ward und den Titel Augustus erhielt. Statue in Marmor, an welcher nur der Schenkel und seine Bekleidung antik ist. Hoch 7 Fuss 6 Zoll. Aus der Chigischen Sammlung. (Abbild. bei Leplat, t. 44.) — Merkur; altes Marmorfragment, glücklich nach dem bekannten Musterwerke im Vatikan ergänzt. Körper und Schenkel sind antik und von besserer Arbeit. Höhe 7 Fuss 6 Zoll. Aus der Samml. des Kardinals Albani. (Abbild. in Beckers Augusteum, t. LIV.) — Weites Becken von gegossener und sorgfältig ciselirter, sehr dünner Bronze, in den frühern Ausgaben des Skulpturenkatalogs nach einer Deutung des verstorbenen Hofraths Böttiger für ein Weihwassergefäss (*περιῤῥαντήριον*, aquiminale) erklärt. Die Form erinnert jedoch an die noch in Italien gebräuchlichen Kohlenbecken, denen ähnliche im Mus. Borbonico zu Neapel vorkommen. Bei der Herstellung dieses früher sehr zerstörten Gefässes hat man über seine Metallmischung und Löthung interessante Aufschlüsse erhalten. Die zierliche Arbeit des Ganzen verdiente bessere Abbildung als bei *Leplat*, t. 184. Das Gefäss steht auf einer 1836 dazu gearbeiteten Säule. (Höhe 1 F. 6 Z. Durchm. an d. Mündg. 2 F. 3 Z. In Italien zwischen 1723—1726 erworben.) — Zwei-

tes Bronzegefäss, dem ebengenannten völlig gleich, auf einer ähnlichen Säule angebracht. — — Im dritten Saale oder im Saale der alten Pallas: Kolossalkopf eines indischen Bacchus, als Herme gearbeitet und von zweifelhaftem Alterthum. Hoch 2 Fuss 9 Zoll. Aus der Samml. des Kard. Albani. (Abbild. bei Leplat, t. 170, 5.) — Antiker weiblicher Porträtkopf mit der Mauerkrone. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Nirgends noch abgebildet.) — Apollostatue. Nur der Rumpf durchaus antik. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. (Abgebildet in Beckers Augusteum, t. XCIX.) — Weiblicher Kopf von jugendlichen Formen, mit einer Mauerkrone, unter welcher ein Lorberkranz herumläuft. Mongez in seiner *Iconographie Romaine*, T. 28., erkennt hier Porträtähnlichkeit mit Messalina, der Gemahlin des Kaisers Claudius. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Abbildung in Beckers Augusteum, t. CII.) — Fragment einer weiblichen Statue, als Büste aufgestellt. Der Kopf mit eigenthümlichen Locken, wie sie am Kopfe der Berenike und an entschieden ägyptisirenden Denkmalen bemerkt werden, hat durch die restaurirte Nase Porträteigenthümlichkeiten. Doch ist die Gestalt ohne alle Andeutung eines Gewandes. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. — Fragment einer Gestalt, bekleidet wie die etruskischen Lucumonen, mit aufgesetztem antiken Kopfe eines bekränzten Siegers. Von Becker als ein altgriechischer Priester erklärt. Abgebildet im *Augusteum* t. VIII. Ziemlich gut in seinen Theilen erhalten. (Höhe 5 F. 3 Z. Chigische Sammlung.) — Kopf der Venus mit dem Knoten der Haare. Ueber Lebensgrösse, aber beschädigt. *Augusteum*, t. XXI. (Höhe 2 F. Chigische Sammlung.) — Fragmente mehrer Statuen zu einer Beckenschlagenden vereinigt. Die Büste einer Satyra mit bemerkenswerthem Gewande gehörte nicht zu dem Untertheile. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Samml. des Principe Chigi. (Abb. im Augusteum, t. 80.) — Unbekannter weiblicher Bildnisskopf mit zierlichem Haarputze auf einem Gewandstücke von farbigem Marmor. Hoch 1 F. 9 Z. (Diese Antike stammt ebenfalls aus der Chigischen Sammlung.) — Die Kaiserin Otacilia Severa, Gemahlin des Kaisers Philippus, der im J. 249 nach Chr. getödet ward. Als solche wird die Statue durch eine freilich zweifelhaft bleibende Bezeichnung angegeben. Das Gewand von gelblichem Sinter, worin der Kopf eingesetzt ist, gilt für antik; die Hände mit den Attributen der Ceres und die Füsse sind neu. Höhe 6 Fuss. (Aus der Chigischen Samml.) — Köpfchen im nachgebildet alterthümlichen Style mit den eigenthümlichen Locken der archaistischen Kunstweise. Nur die Nase an diesem alten Fragment ist zerstört. Höhe 1 F. 9 Z. (Abbildung bei Leplat, t. 169. Herkunft ist unbekannt.) — Statue einer Artemis mit Fackeln in den Händen (*Daduchos*), durch die Ergänzer, die das Sieb und die Arme ihr gaben, zu jener Vestalin Tuccia umgewandelt, von der Plinius (*Hist. nat. XXVIII*, 2.) und Valerius Maximus erzählen. Ganz ähnliche Denkmäler beweisen den Irrthum. In den erhaltenen Theilen eine sehr gute Arbeit. Abgebildet im *Augusteum*, t. LV. (Höhe 6 Fuss. Chigische Sammlung.) — Fragment einer Statue des Eidechsentödters, als Ganymedes früher unglücklich ergänzt. Abgebildet im *Augusteum*, t. LI. (Höhe 5 F. Einzeln in Rom gekauft.) — Venus in der Stellung der mediceischen. Ganze Statue, von nicht vorzüglicher Arbeit mit ergänzten Theilen. (Höhe 6 F. Chigische Sammlung.) — Kopf eines Satyrs auf ein Gewandstück von buntem Kalksinter als Büste aufgesetzt. Höhe 2 F. — Spes, weibliche Figur altgriechischen Styles, die mit der Rechten das Gewand lüpft und in der Linken ein zwar antikes, aber ursprünglich wohl nicht dazu gehöriges Füllhorn hält. Der Kopf könnte nach einer ganz gleichen Statue in der Münchner Glyptothek richtiger ergänzt werden. In der Ausführung verräth sich römische, alte hellenische Muster nachbildende Arbeit. Höhe 4 F. 3 Z. (Diese aus dem Hause Chigi hieher gekommene Spes, griech. Elpis, findet man abgebildet im Augusteum, t. 11.) — Weibliches Bildnissköpfchen, wie die Sage geht, im J. 1731 im Grabmale des Geschlechtes der Atier unfern des Ponte molle bei Rom gefunden. Höhe 1 F. 9 Z. (Aus der Wackerbarthschen Sammlung.) — Bacchus, mit der Nebride über die Brust, den Panther zur Seite. Nicht vorzügliche Statue mit mehren Ergänzungen. *Augusteum*, t. LXXV. (Höhe 6 F. Chigische Sammlung.) — Kopf eines Mädchens aus dem Zuge des Bacchus, auf einem bunten Gewandstücke aufgesetzt. (Höhe 2 F. 3 Z. Chigische Sammlung.) — Stehende, züchtig bekleidete Venus, welche sich mit der Linken auf den lampsacenischen Gott stützt und in der Rechten eine Schale hält. Der greise, bärtige Gott ist durch seinen Mantel verhüllt. [Neuerlich bekannt gewordene Denkmäler zeigen nackte Venusbilder in gleicher Stellung neben dem Idol einer mystischen Gottheit. Man vergl. Eduard Gerhard: *Venere Proserpina illustr. t. VIII.—XI.*] Dieses ziemlich gut erhaltene Denkmal, welches 4 Fuss 1 Zoll misst und von den durch Professor Gerhard publicirten mystischen Venusstatuen in Einzelheiten abweicht, thei-

len wir hier in xylographischer Abbildung mit. Zuerst ward dies seltene, aus der Chigischen Samml. erworbene Venusbild im Beckerschen Augusteum mitgetheilt; dann finden wir es in Ottfried Müllers und Karl Oesterley's Denkm. d. alt. K. aufgenommen. — Kopf eines Mädchens mit dem Korymbenkranze, aufgesetzt auf ein weissmarmornes Bruststück. Ziemlich stumpf in seinen Theilen. Aus der Samml. Chigi. — Bildnisskopf von eigenthümlichem Charakter, z. B. mit bestimmt angedeuteter Platte. Unbenennbar und (wenn nicht modern) sehr überarbeitet. Hoch 2 Fuss 6 Zoll. In Rom gekauft. — Silen, mit einem Eppichkranze um den Glatzkopf, ruhend auf dem Weinschlauche, welchem er wacker zugesprochen hat. Sehr gut gearbeitete Statue, wahrscheinlich nach einem im Alterthume berühmten Brunnenbildwerke (vergl. die Erläuterungen zu den *Bronzi di Ercolano*, t. I., p. 277., n. 50). Nur die Füsse und Arme, die letztern theilweise, sind neu. Die Höhe dieses aus der Chigischen Samml. erworbenen Denkmals ist 5 Fuss. (Abbild. im Augusteum, t. 71.) — Weiblicher Kopf von eigenthümlichem Ausdruck; beschädigtes Fragment einer Büste. Vorzüglich schöner Marmor, der wichtiger wird durch deutliche Spuren von antiker Anmalung der Haare. (Höhe 1 F. 11 Z. Chigische Sammlung.) — Doppelherme aus zwei jugendlich frohen Satyrenköpfen zusammengesetzt, deren einer mehr beschädigt ist. Bessere Arbeit von lebendigem Ausdruck. Im *Augusteum*, t. LXXVII. (Höhe 2 F. Einzeln in Rom gekauft.) — Kolossalkopf der Niobe. Alte Kopie des berühmten Urbilds, doch überarbeitet. Abgebildet im *Augusteum*, t. XXXI. (Höhe 2 F. 3 Z. Ehemals in der Brandenburgischen Sammlung.) — Kopf der ältern Tochter der Niobe, in Bronze. Aufgesetzt auf ein Bruststück, welches aus Kalksinter zusammengesetzt ist. Hoch 2 F. 6 Z. In Rom einzeln gekauft. (Abbild. im Beckerschen Augusteum, t. 31.) — Antikes Bruchstück einer *Venus Genitrix*, von einem Bildhauer aus der Berninischen Zeit zur *Flora* ergänzt. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. (Abbild. bei Leplat, t. 24.) — Büsten zweier Töchter der Niobe, die eine 2 F., die andre 1 F. 9 Z. hoch, moderne Kopien nach den alten Originalen. — Antike Statuette einer Niobide, von roher Arbeit. Grössern Theils erhalten. Hoch 3 F. 9 Z. Aus dem Hause Chigi. — Apollostatue, an welcher indess nur der obere überarbeitete Theil des Körpers alt und von besserer Arbeit ist. Hoch 4 Fuss. Aus der Chigischen S. — Leda mit der Gans, rohe Arbeit und sehr ergänzt. Hoch 4 F. (Abbild. bei Leplat 1, 8.) — Statuette des Asklepios [Aesculap] mit vielen Ergänzungen. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. (Nirgends abgebildet.) — Statuette des Poseidon [Neptun], zwar spät, aber nach einem guten Vorbilde sorgfältig gearbeitet, auch gut erhalten. Der Gott, hier von zeusähnlichem Charakter, stellt den Fuss auf den Delfin und den Schiffschnabel. Hoch 3 Fuss 3 Zoll. Aus der Chigischen Samml. (Abbild. in Beckers Augusteum, t. 11.) — Apollo mit dem Greif zur Seite. Schliesst sich in den erhaltenen Theilen an gute Muster an. Neu sind nur die Arme und der Bogen. Hoch 2 Fuss 9 Z. Nirgends abgebildet. (Vermächtniss des Hofbuchhändlers Walther, des Verlegers von Winckelmann.) — Juppiter stehend und nackt, mit dem Blitz in der Rechten. Ganze Statue mit ergänzten Armen und Beinen. Hoch 3 Fuss. (Abbild. bei Leplat, t. 6.) — Fragment einer Gruppe, Herkules mit dem bezwungenen Hirsche darstellend, wovon sich nur der Hirsch und der Herkulische Fuss erhalten hat. Hoch 1 F. 3 Z., breit 2 F. Aus der Samml. des Für-

Venus, sich stützend auf den mystischen Gott von Lampsakus.

sten Chigi. (Abbild. im Augusteum, t. 151.) — Aus verschiednen Fragmenten zusammengesetzte Statue des Zeus, an welcher nur der Kopf, der einen jugendlich milden Charakter hat, vorzügliche Beachtung verdient. Abbild. im Augusteum, t. 39. — Kopf eines Königs aus dem Arsakidengeschlechte, durch einen Ergänzer auf ein modernes, ganz unpassendes Bruchstück gesetzt, und in einzelnen Theilen (namentlich am Diadem und am Halse) überarbeitet, doch nicht so sehr, dass sich nicht bei Vergleichung mit den bekannt gewordenen Denkmalen ein König des Partherreichs, Arsakes XX., des Gotarkes Sohn und Zeitgenosse des Kaisers Claudius, erkennen liesse. Hoch 2 F. 9 Z. Abbild. bei Leplat, t. 162, 5. (Aus der Brandenburger Sammlung.) — Kopf des Jupiter, aber ernster und das Haar weniger sorgfältig als bei der erwähnten Zeusstatue, weshalb ihn Becker als Hades bezeichnen mochte. Verwittert und in den untern Theilen ergänzt. Abgeb. im Augusteum, t. 39. (Höhe 2 F. 6 Z. In Rom gekauft.) — Junger Athlet, als Meleager durch ein Jagdhorn in der Rechten und eine Schnur in der Linken ergänzt, von sehr guter Arbeit. Abgebildet im Augusteum, t. 87. (Höhe 5 F. 4 Z. Chigische Sammlung.) — Venus aus dem Bade steigend, in der Rechten den Apfel der Eris, mit der Linken das Gewand

(*Dreifussraub.*)

haltend, das sie bis zur Mitte des Körpers bekleidet. Doch sind die Arme Ergänzung. Abgebildet im Augusteum, t. 60. (Höhe 7 F. im Jahre 1787 zu Rom gekauft.) — Langbekleidete Diana, mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher nehmend und in der Linken den Bogen haltend. Hoch 5 F. 4 Z. Fast durchaus erhalten. Abbild. in Beckers Augusteum, t. 45. (Aus Carioli's Besitz zu Rom erworben.) — Dreiseitige Basis eines Dreifusses archaistischen Styles. Dieses vielgepriesene Denkmal althellenischer Kunst zeigt auf der ersten Seite den jugendlichen, nur mit der Löwenhaut bekleideten und den scythischen Bogen führenden Herkules von Tiryns, welcher dem Apollo mit seiner Keule droht und so den Dreifuss behauptet, den er davonträgt. Apollo, unbärtig und nackt (denn das alterthümlich gefältete Gewand umgibt nur Oberarme und Schultern), um den Kopf einen Lorberkranz und in der Linken den griechischen Bogen, sucht den Dreifuss zurückzuhalten. Zwischen beiden liegt der mit Tänien (Bändern) geschmückte Nabelstein der Erde, womit das Delfische Heiligthum bezeichnet ist. (Abgebildet ist diese Seite der Dreifussbasis in Beckers Augusteum, t. 5, und in Ottfr. Müllers Denkm. der alten Kunst. Auch wir theilen eine Abbildung mit.) Auf der

zweiten Seite wird der vom Herkules zurückgegebene Dreifuss durch Anlegung von Bändern wieder geweiht. Er steht auf dem Postament (κρηπίς) innerhalb der Delphischen Orakelgrotte (*Euripides Androm.* v. 1112). Ritualmässig mit gespitzten Fingerspitzen und auf den Zehen stehend verrichtet eine mit einer Mitra bedeckte Frau, deren alterthümliche Locken (λόκαμοι) hinter den Ohren lang herabfallen, die heilige Handlung. Sie ist barfuss und nur mit dem vielgefältelten Chiton bekleidet. Zeuge dieser Weihe ist ein lorberbekränzter, festlich bekleideter Mann mit spitzem Barte, der als Hüter des Heiligthums einen rohrähnlichen Stab, mit Laub am Ende, in der Hand hält. Er selbst nicht thätig bei der Weihe, steht, wenn auch barfuss, nicht auf den Spitzen. Nach Pausanias könnte die Priesterin Xenokleia heissen; er der erste der fünf Hosioi von Delphi, der Prophetes sein. (Abgebildet im Augusteum, t. 7.) Auf der dritten Seite sehen wir denselben Neokor und dieselbe Frau wieder, nur dass er um das Haupt eine Binde (*vitta*, ταίνια) und in der Linken ein Zepter wie die Priester der homerischen Zeit hat, während Xenokleia in der Bekleidung sich gleichbleibt. Beide verrichten die Weihe einer entweder geraubten Fackel, die aus einzelnen Holzschleusen besteht (δετή, *taeda*), oder einer, die dem Heilgotte zu Delphi aufgesteckt worden, wie sie noch in röm. Zeit (*Ovid. Fast. IV*, 741.) zu Entsühnungsmitteln gehörten. Auch sie ist auf einem Postament (dem κρηπίς) mit ihrem Griff und dem die Hand schützenden Teller (λυχνεῖον) erhöht. Die ganz gleiche Form solcher Fackeln zeigen die Münzen von Amphipolis [Mionnet *Descr. Suppl., t. III. pl. V.*]. In der Gruppe die einfachste Anordnung. (Abgebildet im Augusteum, t. 6.) Die Verzierungen des Sockels findet man, aber abgekürzt, wieder angebracht an einem Candelaber der Sammlung von S. Marco zu Venedig, T. II. tav. 41. Für die Erklärung ist: *C. Ottfr. Müller de tripode Delphico. Gött.* 1820 und die dänische Schrift von *Petersen: Bidrag til at Oplyse Mythen etc.* [*Kopenh.* 1828] zu nennen; besonders wichtig jedoch *Fr. Passow: Herkules der Dreifussräuber* in Böttiger's Archäologie und Kunst, S. 125. (Das besagte Skulpturdenkmal aus hieratischer Stylzeit besteht aus Pentelischem Marmor, hat 4 F. 6 Z. Höhe und an der untern Base 3 F. 3 Z. Breite. Es stammt aus der Samml. des Fürsten Chigi.) — Der berühmte Torso der Pallas. Dieser Minervensturz ist das Fragment einer Pallas Promachos (einer als Vorkämpferin im Streite gedachten Minerva). Gleich der ithonischen Pallas auf den alten Münzen der Argiver und Thessalier ist die gerüstete Göttin als Lanzenschwingerin dargestellt. Am Peplos (worüber Ottfried Müllers Abhandlung *de Minervae Poliadis aedibus p.* 26 zu vergleichen ist), welcher über den bis auf die Füsse reichenden Chiton übergezogen ist, läuft ein Streifen mit Stickerei herab, auf welchem in elf sichtbaren Feldern (das zwölfte ist verdeckt) ein Gigantenkampf, namentlich der Sieg über den Enkelados, abgebildet erscheint. (Man s. die Abb. dieses Streifens im Beckerschen Augusteum, t. 10.) Schultern, Brust und Oberarme, sowie den ganzen Rücken beschützt die Aegis, welche schuppenlos (weil einst Malerei diese wahrscheinlich andeutete) durch Schlangenrieme um die Arme und Hüften befestigt ist. Mitten auf der Brust hat sie das immer noch hässliche, aber von der uralten Widrigkeit schon gemilderte Haupt der Medusa, das eine grosse Anzahl von Nattern als Einfassung nach allen Seiten umgeben. Kopf und Arme feh-

(*Torso der Pallas Promachos.*)

len. Der Torso ist sehr gut erhalten; die Füsse scheinen alt, wenn sie auch ursprünglich wohl nicht zu dieser Statue gehörten. Zur Erklärung dieses aus der Chigischen Antikensammlung erworbenen Minervensturzes ist auf Karl August Böttiger's „Andeutungen zu Vorträgen über die Archäologie“ S. 57 zu verweisen. Abbildung in Wilh. Gottl. Becker's Augusteum, t. 9, und ohne die frühern sehr ungehörigen Ergänzungen, von denen die alte Pallas jetzt befreit ist, auf Tafel V. zu Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste, wo auch zwei Felder des Streifens in der Grösse der Urbilder gegeben sind. Ferner findet man den Torso in Ottfr. Müllers Denkmalen der alten Kunst. Auch wir lassen eine Abbildung (Holzschnitt) folgen. Die Höhe dieses zu den allerbedeutsamsten althellenischen Skulpturresten gezählten Troncs beträgt 4 F. 9 Z. Seit 1825 ist in demselben Saale ein 6 Fuss hoher Gypsabguss aufgestellt, der diese Athena Promachos mit Ergänzungen von Christian Rauch vorführt. (Heinrich Meyer setzt aus Gründen, welche aus der Betrachtung des Charakters der Arbeit und des muthmasslichen Ganzes der Kunst fliessen, den Sturz der Pallas und das dreiseitige Skulpturwerk unter die spätern Denkmale des archaistischen Styles oder des sogen. Tempelstyles. Beim Minervensturz begründet er seine Ansicht mit der Bemerkung, dass die Figuren der riesenbezwingenden Götter auf den kleinen Basreliefs des vorn über das Gewand herablaufenden Streifs derbe tüchtige Formen und lebhafte Bewegung haben, und dass auch selbst in der Anordnung der Gruppen sich einige Kunst verräth, was man in keinem der muthmasslich als älter angeführten Denkmale wahrnimmt. Hinsichtlich des dreiseitigen Werkes wird die Vermuthung, dass es ebenfalls unter die spätern Denkmale der archaistischen (hieratischen) Kunstweise gehöre, darauf begründet, dass die Köpfe der Figuren durchaus nichts von dem aufwärts gezogenen Mundwinkel, von den in eben der Richtung gegen die Nase gesenkten Augen, sondern meist wohlgestalte Züge, ja zum Theil sogar eine ideale Bildung zeigen. Auch die Verhältnisse sind besser beobtet, d. h. das Verhältniss des Kopfes ist geringer und einige Figuren enthalten in ihrer ganzen Länge bis sieben und ein halbmal die Höhe desselben. Körper und Glieder sind überhaupt noch zu schlank gehalten, und daher erscheint die Gestalt im Ganzen immer noch überflüssig lang, der Kopf aber, gegen das Uebrige gehalten, zu stark. Einige Gewänder haben nach alter Art symmetrische Falten, platt an und übereinander liegend; andre dagegen zeigen freieres, sehr einfach geworfenes und mit vieler Kunst ausgeführtes Gefäll, woher sich also wieder ein andrer Grund hernehmen lässt, die Entstehung des Werkes keiner frühern Zeit beizumessen, als wo die Kunst allmälig mehr Freiheit gewann und bald von dem alten Geschmack zu einem kühnern grössern Style übergehen wollte, wohin auch selbst die freiere Behandlung der Zierathen unter den Basreliefs zu deuten scheint.) — — Vierter Saal, auch der Saal der Pallas Parthenos genannt. Hier finden sich: ein Kopf des bärtigen Bacchus, von guter Arbeit und guter Erhaltung. Ueberrest einer Herme. (Abgeb. im Augusteum, t. 46. Hoch 2 F. 3 Z. Erworben aus der Brandenburger Samml.) — Kopf des Herodot, mit neuer Nase, sonst sehr erhalten. Hoch 2 F. Aus der Chigischen Samml. (Früher fälschlich Hippokrates genannt.) — Thetis; gut gearbeitete Statuette, welche der Restaurator, der die Arme zufügte, zur Venus umgewandelt hat. Die Züge des Kopfes scheinen ein Bildniss zu verrathen. Was ihn bedeckt, lässt sich nicht genau sagen, da der Ergänzer es überarbeitet hat. Sieht man es für ein Kredemnon an, so würde dies auf Leukothea deuten. Aloys Hirt liess es dahingestellt sein, ob nicht in dieser Statue eine Hetäre dargestellt sei. (Hoch 4 F. 6 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 104. Aus der Chigischen Samml.) — Durch Vereinigung mehrer antiker Fragmente entstandene Statue der Juno, wo Rumpf und Arme neu sind. Der antike bessere Kopf mit dem Diadem ist abgebildet im Augusteum, t. 102. Aus der Chigischen Samml. — Epikur; moderne Wiederholung der Büste, die unter diesem Namen im kapitolinischen Museo sich findet. Hoch 2 F. Aus der Wackerbarthschen Samml. — Gruppe des Apollo und Marsyas. Die erkennbaren alten Fragmente sind dermaasen überarbeitet, dass das Ganze nunmehr eine völlig moderne Zusammenstellung ausmacht. Interessant ist der antike Satyrkopf durch die Andeutung der hängenden Ohrdrüse (Phärela). Die neue Arbeit verräth die Berninische Zeit. Abbildung im Augusteum, t. 83. — Kopf des Kaisers Augustus. Münzen und andere Denkmäler begründen den Namen dieser Büste, die auf das Kläglichste verstümmelt war. (Höhe 2 F. 6 Z. Chigische Sammlung.) — Herkules mit gewundener Haarbinde, deren Enden auf die Schultern herabfallen, in ruhiger Heiterkeit als Genosse der Götter. Früher wurde diese wohlerhaltene Büste in rothem Marmor, mit einem Gewande von *Verde antico*, für ein Bildniss des Ptolemäus Philadelphus erklärt. Augusteum, t. 85. (Höhe 2 F. 9 Z. Brandenburgische Sammlung.) — Jugendlicher Satyrisk, Mundschenk des Bacchus. Wiederholung der noch dreimal in

dieser Sammlung vorkommenden, zu Antium gefundnen Statue. Dieses Exemplar ist an Armen und Beinen, jedoch glücklicher, restaurirt. Hoch 6 Fuss. (Aus Chigi's Samml.) — Büste eines bediademten Jünglings, früher Ptolemäus Apion, jetzt für Demetrius I. von Syrien oder für Antiochus Hierax erklärt. Hoch 3 Fuss. Aus der fürstlich Chigischen Samml. (Abgebildet im Augusteum, t. 85.) — Namenloser Bildnisskopf, früher willkürlich Marcus Lepidus getauft. Auf einem röthlich gesprenkelten Marmorfragmente ruhend. Hoch 2 F. 3 Z. (Aus Chigi's Samml.) — Fragmente einer Gruppe des Pan, der den jungen Olympus die Flöte blasen lehrt, durch die willkürlichsten Abänderungen und Zusätze des Ergänzers zur Gruppe eines Satyrs mit einer Nymfe umgestaltet. Abgebildet im Augusteum, t. 81. (Höhe 5 F. 6 Z. Breite 2 F. Aus der Chigischen Sammlung.) — Kleine Minerva, bemerkenswerth durch die lange, den Rücken deckende Aegis und die griechische Gewandung. Die Ergänzungen daran sind vom Prof. Rietschel. (Höhe 2 F. 6 Z. Früher im Münzkabinet.) — Statuette auf einer Säule von sizilischem Broccatello, durch Ergänzung der Arme und des Kopfes zur Thalia gemacht. Abgeb. bei Leplat, t. 138. (Erwerbung des Kurfürsten Christian.) — Statuette auf einer Säule: eine Frau, die man durch Doppelpfeifen in der Rechten zur Euterpe ergänzt hat. Bessere Arbeit und gut erhalten. Säulenhöhe 8 Fuss. Höhe des Standbildes 1 F. 10 Z. (Durch Kurfürst Christian in Rom erworben. Nirgends abgebildet.) — Kolossalkopf des Trajan, von roherer Arbeit und bei der Restauration der Nase überarbeitet. Der Ergänzer hat ihm einen Bart gemacht, was wider die Geschichte läuft, da erst unter Hadrian die Bärte wieder in Rom aufkamen. Dieser 2 F. hohe Kopf des besten Kaisers ward aus der Brandenburger Sammlung erworben. Abgebildet ist er im Augusteum auf Taf. 129. — Bronzener Bildnisskopf, auffallend durch den totalen Mangel alles Haares. Ganz grundlos für Julius Cäsar oder für Lepidus erklärt. Hoch 2 F. 9 Z. In Rom einzeln gekauft. (Abbildung im Augusteum, t. 120.) — Eingemauert findet man die Büste eines behelmten bärtigen Mannes, hinter dem die Lanzenspitze bemerklich ist, vielleicht des Ajax. [Becker dachte mit Unrecht an Ulysses. Der frühere Name war Pyrrhus.] Relief aus dem Schilde gearbeitet. Die Griechen nannten ein solches Rundbild von Lebensgrösse *εἰκὼν ἐν ὅπλῳ τελεία*, die Römer *Imago clypeata*. Dass sie häufig waren, ersieht man aus Inschriften, und auch die Ausgrabungen von Herculanum (*Bronzi di Ercol. I, p.* 276 *n.* 35.) haben es gelehrt. Gute Arbeit und gut erhalten. Abgebildet im Augusteum, t. 36. (Durchmesser 2 F. Aus der Chigischen Sammlung.) — Bronzekopf des Drusus Cäsar, Sohnes des Tiberius, aufgesetzt auf ein buntmarmornes Bruststück und so benannt nach der übereinstimmenden Statue im Louvre. (Vgl. Mongez: *Iconographie Romaine, pl.* 23, *n.* 2, 3.) Hoch 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 122. — Maske von vorzüglich guter Arbeit, abgenommen von der im neunten Saale dieser Sammlung befindlichen Statue des Antinous Bacchus und in der jetzigen Weise seit 1833 durch Professor Rietschel aufgestellt. Hoch 1 F. 6 Z. — Satyrisk; zweite, minder sorgfältig gearbeitete Wiederholung der schon erwähnten Statue. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. — Kopf des Epikur. Wenigstens ist die Aehnlichkeit mit dem Kopfe bei *Visconti Iconogr. gr. t.* 25, 3. nicht zu leugnen. Früher bald Moschion, bald Epiktet genannt. Der Marmor, der sehr wohl erhalten ist, trägt Spuren der Ueberarbeitung. Abgebildet im Augusteum, t. 70. (Höhe 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Sammlung.) — Büste des Sokrates. Nase und Hinterkopf sind ergänzt. Abgebildet im Augusteum, t. 70. (Höhe 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburgischen Sammlung.) — Statue eines Philosophen, durch den restaurirenden Handwerker zum Aeskulap umgewandelt. In den obern Theilen sorgfältig gearbeitet, in den untern zu kurz und durch die gemeinsame Schuld der ersten Hand und der restaurirenden entstellt. Hoch 7 F. 6 Z. Gefunden zu Antium und aus der Albanischen Samml. nach Dresden gekommen. Abgeb. im Augusteum, t. 16. — Kolossalstatue der Pallas Parthenos, der jungfräulichen Athena, in der Tracht der attischen Jungfrauen. Nur mit dem Chiton und Diploïdion bekleidet, über welche Gewandstücke die Aegis schräg übergelegt ist. Der aufgesetzte antike Kopf zu jugendlich für diesen Körper. Helm und Arme neu. Die Höhe dieses bedeutsamen Erwerbstücks aus der Chigischen Samml. beträgt 8 F. Abbildung findet man im Augusteum, t. 14. Zur Würdigung der gut erhaltenen Statue vergl. man den Aufsatz von Ludwig Schorn in Böttigers Amalthea, Band II. S. 207. — Statue der Venus, entstanden durch die Vereinigung mehrer Fragmente. Die Zerstörung eines Venustorso's, der an den Körper der Mediceischen erinnert oder einer Ledastatue, wie Böttiger besonders wegen des Armbandes meinte (*Hercules in bivio, p.* 48), ward von einem Künstler durch Anfügung eines Gewandes aus grauem Marmor verborgen. Diese Ergänzung soll antik sein. Einer andern Statue gehörte der Kopf an. Die Arme

mit dem Salbgefässe sind neu. Abgebildet im Augusteum t. 43. (Höhe 5 F. 3 Z. Aus der Chigischen Sammlung.) — Junger Athlet, der den Diskus gehalten zu haben scheint. Sehr gut gearbeitete und ausgezeichnet erhaltene Statue. Nur Nase und Vorderarme neu. Hoch 5 F. 6 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. (Abbildung im Augusteum, t. 88.) — — Fünfter Saal, oder Saal der Satyrisken. Büste der ältern Agrippina, Gemahlin des Germanicus, mit sehr ergänztem Profil. Abgebildet bei Becker im Augusteum, t. 122. Die geschnittenen Steine (*Mongez Iconogr. Rom. t.* 24, 4.) scheinen diese Benennung zu rechtfertigen. (Höhe 2 F. 6 Z. In Rom einzeln gekauft.) — Silvanus Custos, Statue mit neuem, dem Ganzen nicht entsprechenden Kopfe. Auch der Hund zur Seite des Waldgottes müsste, gut ergänzt, stehende Ohren haben. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. (Abgeb. im Augusteum, t. 82.) — Sehr charakteristischer Bildnisskopf, dessen Namen aufzufinden noch nicht gelungen ist. Durch einen spätern Bildner ist dieser Kopf auf ein Bruchstück von farbigem Marmor aufgesetzt worden. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom erworben. (Abbild. im Augusteum, t. 120.) — Kleine Büste eines Mannes von scharfen geistreichen Zügen; doch nicht zu benennen. (Höhe 1 F. 9 Z. In Rom gekauft.) — Der ausruhende Faun; Wiederholung einer häufig vorkommenden Statue, deren Urbild Visconti (*Descr. des antiques du Musée R.* Paris 1817. N. 116, und Clarac, Ausg. v. 1820, N. 146) in dem berühmten Gemälde des Protogenes (Plin. H. N. 35, 10, s. 36) voraussetzte. Der Kopf, dessen Hörnchen den Faun bezeichnen, ist, wie die Beine, modern. Abgebildet im Augusteum, t. 78. (Höhe 4 F. 10 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Amorkopf von jugendlich heiterm Ausdrucke; aber zum Theil sehr zerstört. Abgebildet im Augusteum, t. 72. (Höhe 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Dritte Wiederholung des jungen Satyrisken. Der Kopf dieses Exemplares ist neu, ebenso die Arme. — Sehr gut erhaltener Kopf des Imperators Trajan, aufgesetzt auf ein Bruststück aus mehren farbigen Marmorn. Durch die blose Reinigung hat dieser Kopf den Schein der Neuheit erhalten. Hoch ist das Ganze 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 129. — Büste der Marciana, Schwester des Kaisers Trajan, welche zur „Augusta“ erhoben ward und deren Ebenbild sich noch in andern Büsten sowie auf Münzen erhalten hat. Die gegenwärtige Büste der nach ihrem Tode apotheosirten Marciana ist von guter Arbeit und auch von guter Erhaltung. Hoch 2 F. 3 Z. Herkunft ist unbekannt. Abbildung im Augusteum, t. 131. — Kopf der edlen Kaiserin Plotina, der Gemahlin Trajans, die bei ihrem im J. 119 nach Chr. erfolgten Tode die Ehre der Apotheose für viele Verdienste um das von ihr öfter verwaltete Reich erhielt. Ihre seltenen Münzen begründen die Benennung dieser gut gearbeiteten Büste, die durch sonderbaren Haarschmuck (*comae suggestus, coma in gradus fracta*) auffällt und an welcher nur die Nase neu ist. Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Chigischen Sammlung stammend und abgebildet im Augusteum, t. 130. — Statue einer Pallas in späterer Auffassungsweise. Die Verzierung der Widderköpfe auf dem Helme deutet auf den Kopf einer Ergane, während die ganze Gestalt eher eine Pallas Stratia zeigt. Die Arme sammt den Attributen sind neu. Höhe 6 F. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Abbildung im Augusteum, t. 41.) — Athena Parthenos; Wiederholung der im vierten Saale befindlichen jungfräulichen Pallas, nur durch die Ergänzung der fehlenden Theile und durch die Technik der Ausführung verschieden. Ferner ist der Kopf anders, der hier aus einer strengern antiken Maske und einem Helmfragmente, auf welchem die Sfinx thront, zusammengesetzt ist. Der Kopf dieser Statue ist abgebildet in Beckers Augusteum, t. 15. Höhe des Ganzen 7 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Samml.) — Pallas in langem Chiton mit Aermeln. Das Gewand reicht bis auf die Füsse; die Aegis ist nachlässig über die Schulter geworfen. Sehr sorgfältig gearbeitete und trefflich erhaltene Statue von nur 4 F. 8 Z. Höhe, an welcher nichts als die Arme (der linke mit einem Schilde) angesetzt sind. Nach der Aehnlichkeit eines Lampenbildes zu schliessen, stellt dieses Standbild eine Pallas Area vor, welcher Orestes nach seiner Lossprechung einen Altar stiftete. Die Statue hatte eingesetzte Augen. Sie ist gleichfalls aus der Chigischen Samml. erworben und findet sich abgebildet im Augusteum, t. 48. — Römische Frau als Venus, die aus dem Bade tritt. Früher eine Gruppe, wie die Füsse von einem Amor zur Seite anzeigen. Bis auf eine Hand ganz erhalten, jedoch mittelmässige Arbeit. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 103. — Herkules mit der Löwenhaut über dem Kopfe, die über der Brust mit den Tatzen zusammengebunden ist. Fragment von guter Arbeit, durch zu kurze Beine und neue Arme ergänzt. Einzeln in Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 91. — Bruchstück einer Statue des Antinous, dessen Züge und Eigenthümlichkeiten hier unverkennbar sind. Angepasst

einem nackten Jünglingskörper. Am stützenden Baumstamme eine Eidechse. Das Ganze 5 F. 3 Z. hoch. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 132 und 133. — Gefäss von Porfyr in Form der alten Graburnen. Zweifelhaft, ob antik oder modern. Hoch 1 F. 9 Z., breit 10 Z. In Rom erworben. — Alabasterne Schale von zweifelhaftem Alter; die Steinart scheint auf antikes hinzuweisen. Hoch 2 F. 6 Z. Gleichfalls in Rom gekauft. — Grosses becherförmiges Gefäss, wie solche bei den Dionysien (Bacchusfesten) als Geräthe dienten. Antik ist der untere, marmorne Theil dieses Gefässes; der obere ward 1832 nach einer Zeichnung des Professors Josef Thürmer ergänzt. Höhe 7 F. 4 Z. Durchmesser 5 F. (Aus Rom.) — Büste der Kaiserin Domitia, Gemahlin des Kaisers Domitian, durch die eigenthümliche Bildung der Ohren, welche einst mit Ringen geschmückt waren, und durch den Haarputz auffallend, dadurch aber übereinstimmend mit der Büste bei Mongez: *Iconogr. Rom. t.* 35, und im *Museo Capitolino II.* 16. Durch ihre Erhaltung gehört diese Büste, an welcher selbst der Fuss noch alt ist, zu den beachtenswerthesten Denkmalen hiesiger Sammlung. Hoch 2 F. 3 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 128. (Aus der Chigischen Samml.) — Fragmente einer sitzenden Statue von minderem Werthe, als Erato mit der Lyra nicht eben glücklich ergänzt. Der gut gearbeitete, mit dem Stirnband (Ampyx) geschmückte Kopf ist alt, gehörte jedoch, wie seine Verhältnisse beweisen, keineswegs zu dieser Statue. Höhe des Ganzen 5 Fuss, Breite 3 F. 3 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 68. (Einzeln in Rom erworben.) — Venus mit Amor und Psyche, aus einem Stücke. Einzige Vorstellung einer Gruppe dieser Art. Die Kinderköpfe, die Arme der Venus und der Fuss der Psyche sind nebst den kleinern Theilen neu. Hoch ist dieses Denkmal 3 F. 9 Z. Erworben aus der Chigischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 62. — Amorkörper von vorzüglich schöner Ausführung, durch minder gute moderne Theile ergänzt. Hoch 4 F. 6 Z. Gleichfalls aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 63. — Amor und Psyche, sich im Kusse der Vermählung umarmend. Gruppe, deren antike Theile eine bessere Ergänzung verdient hätten. Nur die Körper sind alt, jedoch überarbeitet. Hoch 4 F. 6 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. (Abgeb. im Augusteum, t. 64, freilich mit Flügeln, die nicht zur Gruppe gehörten.) — Vierte Wiederholung des hoch eingiessenden Satyrisken (Mundschenken des Bacchus) von vorzüglicher Ausführung und schönster Erhaltung. Die zierliche Bewegung des Armes, der einen Krug hielt, scheint mehren Archäologen auf das Kottabosspiel hinzudeuten. Diese 6 F. hohe Statue ist unbedingt die Werthvollste unter den hiesigen Satyriskenfiguren. Nur die linke Hand dieses Ampelos, wie er als Synthiasote des Bacchus vielleicht zu benennen wäre, ist restaurirt, aber nicht eben glücklich. Aus der Chigischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 25, 26. — — Sechster Saal oder der „Saal der Herkulanerinnen." Guterhaltene Büste des Antoninus Pius. Hoch 3 F. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 134. — Kleine Venus in der bekannten Anadyomenenstellung, mit neuen Armen und von gewöhnlicher Arbeit. Hoch 4 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. — Sehr charakteristischer Kopf des philosophischen Kaisers Marc Aurel. In allen Theilen übereinstimmend mit dem Kopfe der kapitolinischen Reiterstatue. Glücklich ergänzt in den beschädigten Theilen und aufgesetzt auf eine farbige Bekleidung. Hoch 3 F. Einzeln zu Rom erworben. — Ueberlebensgrosse Büste des Marc Aurel von sorgfältiger Arbeit und guter Erhaltung. Hoch 3 F. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 137. — Büste der Lucilla, Tochter des Marc Aurel und Gemahlin des Lucius Aurelius Verus. Uebereinstimmender mit den Münzen dieser Kaiserin als mit ihren Büsten auf dem Kapitole und in der Samml. des Louvre. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 137. — Minerva, in der spätern römischen Darstellungsweise, mit einem Mantel um den Unterleib, dessen Ende über die Schulter geschlagen ist. Kopf, Arme und Füsse sind modern. Man vergl. über diese Minerva die Abhandlung von Ludwig Schorn in Böttigers Amalthea II. S. 215. Abbild. im Augusteum, t. 98. — Merkur, gut gearbeitete Statue mit einem aufgesetzten alten Kopfe, an dem die Form des Petasus bemerklich ist. Die Arme sind neu. Abgeb. im Augusteum, t. 49. (Höhe 4 F. 9 Z. Aus der Albanischen Samml.) — Büste des Kaisers Commodus, aus seinen frühern Jahren. Die Aehnlichkeit mit den Münzen und der Büste der capitolinischen Sammlung (*Mus. Cap. T. II. t.* 48.) lässt uns in dieser, nur wenig ergänzten Büste das Bild des schlechtesten römischen Kaisers erkennen, die darum selten sind, weil Septim. Severus sie zu zerstören befahl. Das Ganze war als Büste gearbeitet, wie nicht allein der noch erhaltene Fuss (*pieduccio, piedouche*), sondern auch das Täfelchen (*tillet* in der franz. Kunstsprache) beweisen, die sich selten genug erhalten haben. Denn selbst viele der Bronzebüsten zu Neapel

lassen in Zweifel, ob sie nicht Statuenüberreste seien. (Hoch 2 F. 6 Z.) Aus der Brandenburgischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 139. — Brustbild der Kaiserin Crispina, der Tochter des Senators Bruttius Präsens und Gemahlin des Imperators Commodus. Münzen und eine kapitolinische Büste (s. *Museo Capitolino, tomo II., tav.* 49), mit welchen indess die hiesige Büste wegen der angesetzten Nase weniger übereinkommt, haben den Grund zur Benennung gegeben. Hoch 2 F. 2 Z. Einzeln zu Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 139. — Siegerstatue mit dem Lorberkranze, durch den Ergänzer zum Apoll mit der Leier gemacht. Hoch 5 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abbildung im Augusteum, t. 67. — Kleines gutgearbeitetes Relief mit der Darstellung eines Todtenmahles, zu welchem ein älterer auf dem Ruhebette liegender Mann eine halbentkleidete zu seinen Füssen sitzende Frau einzuladen scheint. Die nebenstehenden Gestalten sind wie das Uebrige etwas abgestumpft und in solchem Zustande schwer zu deuten. Hoch 4 Zoll, br. 6 Zoll. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 151. — Tafel von künstlich aneinander gefügtem Bandsinter, in welcher ein antiker Mosaikstreifen eingelassen ist. Geschenk des Kardinals Alessandro Albani an den Kurprinzen Christian von Sachsen. Höhe des musivischen Blumenwerkstreifens 11 Zoll, Länge 3 Fuss 1½ Zoll. Dies Mosaik (*opus vermiculatum* in der Römersprache) ist sehr verständig aus feinen Steinchen und gläsernen Stiften zusammengesetzt, und soll (nach Winckelmanns Ansicht) ein Streifen von dem Blumen- und Arabeskenwerke sein, welches dem jetzt im kapitolinischen Museo befindlichen hochberühmten Taubenmosaik früher zur Einfassung diente. Aus der sogen. Villa des Hadrian bei Tivoli. — Viereckiger marmorner Sarkophag, an seinen drei freistehenden Seiten mit Reliefs geziert. Nach Aloys Hirt die Einkehr des Bacchus bei Ikarius (*Higin. fab.* 130). „In der Mitte zwischen Bacchus und seinem Lieblingsfaun Ampelus sieht man Methe, gestützt von einem Satyrisken, in die Kniee sinken. Früchte werden von der Hora des Herbstes herbeigetragen, und Comus, der Gott des Festes, beleuchtet mit seiner Fackel die Scene. Der alte Ikarius, nach dem Bacchus sich umsehend, scheint das Ganze zu leiten, wobei seine Tochter Erigone den mystischen Korb lüpfet, und eine Frucht daraus dem Gotte anzubieten scheint. Die heiligen Thiere, Löwe und Tiger, fehlen nicht; und links ist der Krater aufgestellt, der Wein gemischt und das Trinkhorn geht herum, wobei der am Fusse des Krater liegende Pan sich bereits übernommen zu haben scheint.“ Andre Erklärer dieses viel überarbeiteten und nicht sehr gewissenhaft hergestellten Reliefs sehen darin eine Weihe der Ariadne vor ihrer Vermählung. Die beiden Seitenwände zeigen in flacherem Relief den auf seinem Esel herbeikommenden Silen und bacchisch jubelnde Gestalten. Dieser aus der Samml. des Kardinals Albani hieher gekommene Sarkophag hat in der Länge 6 F. 5 Z., in der Höhe 1 F. 9 Z. Abgebildet (ohne den in Stuck ausgeführten Deckel) findet man ihn in Beckers Augusteum, t. 111 und 112. — Sehr gut gearbeitete Statue des Hermes Enagonios (Merkur als Vorsteher der Wettkämpfe), mit ergänzten Armen und Beinen. Hoch 4 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgeb. im Augusteum, t. 42. — Torso des Faun mit der Nebride; hergestellt 1833 durch die Abnahme der störenden frühern Ergänzungen. Hoch 4 F. 10 Z. Aus der Chigischen Samml. — Kopf eines Mädchens mit ziemlichen Ergänzungen. Hoch 2 F. 3 Z. Ebendaher. — Unbekannter weiblicher, aber besser gearbeiteter Kopf, aufgesetzt auf ein Bruststück von gelblichem schöneren Kalksinter. Minder ergänzt. Hoch 2 F. 3 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. — Vortrefflich gearbeiteter, doch etwas verwitterter Kopf des Lucius Verus, aufgesetzt auf ein neues Bruststück. Höhe der Büste 3 F. (Aus der Bellorischen Samml.) — Kopf des christenfeindlichen Kaisers Septimius Severus, von guter Arbeit und ziemlich guter Erhaltung, aufgesetzt auf ein Bruststück von farbigen Marmorn. Hoch 2 Fuss. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 140. — Büste der Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, den diese gelehrte und geistreiche Frau bald mit ihren Einsichten unterstützte, bald durch feindliche Anschläge verwickelte. Die Perücke (*galerus*), die dazumal bei den Römerinnen längst in Gebrauch war, kann von dieser sehr restaurirten Büste nicht getrennt werden. Aufgesetzt auf ein Bruststück von farbigem Marmor. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom erworben. — Noch ein Kopf der Julia Domna, von guter Arbeit und sehr guter Erhaltung. Hoch 2 Fuss. Einzelerwerbung aus Rom. — Kopf des nichtswürdigen Kaisers Caracalla, Sohnes des Christenfeindes Septimius Severus. Dieser sehr charakteristische Kopf, dessen Aehnlichkeit durch viele Denkmale verbürgt wird, ist auf ein Gewand von durchsichtigem Kalksinter aufgesetzt. Hoch 2 Fuss. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 141. — Statue eines auf dem Boden sitzenden Mädchens im einfachen Chiton, allem Anscheine nach als mit Würfeln (Astragalen) spielend gedacht. Die

gelehrten Erklärer der herkulanischen Wandbilder (*Pitture di Ercol. I. p. 4. n. 20*) haben über das Spiel, das in Italien unter dem Namen *giuoco agli aliossi* noch gebräuchlich ist, die ausreichendsten Erklärungen gegeben. Der Kopf mit seinen reichlichen Haarflechten möchte Porträt sein. Ergänzt ist der untere Körper. Abgebildet im Augusteum, t. 106. Hoch 2 Fuss. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Venus aus dem Meerbade steigend (wie der Delphin andeuten mag), im Begriff, sich mit der wollnen, flockigen Quehle (*gausape*) zu trocknen. Der gut gearbeitete Kopf scheint ein Porträt zu verrathen. Gut erhalten, doch nicht im Augusteum abgebildet. (Höhe 6 F. 6 Z. Früher im Besitze eines H. Ignazio zu Rom.) — Venus mit dem Salbgefäss zur Seite, dadurch ebenfalls als Göttin, die aus dem Bade steigt, bezeichnet. Der aufgesetzte alte Kopf gehörte wohl nicht zu dem Körper. Das Ganze verräth die Porträtweise späterer Zeiten. Hoch 6 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 59. — Statue einer jugendlichen Frau, durch Anfügung des rechten Armes mit dem Apfel zur Venus ergänzt. Die nur halb bekleidete Gestalt von sehr guter Erhaltung ist auffallend durch ein sehr feines, sich über die Brust wegziehendes Gewand (*ἐγκόλπιον χιτώνιον*), das wohl nur in der Vertrautheit des Frauengemaches sichtbar war. Hoch 3 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 105. — Herkules als Kind die Schlangen tödend. Freilich sind hier dem Knaben durch den unverständigen Ergänzer statt der Schlangen — Fische gegeben worden! Im Kopfe verräth sich ein Bildniss. Hoch 1 F. 9 Z. Ebendaher. Abgeb. im Augusteum, t. 89. — Eine gefällige Dianenstatuette; die Jagdgöttin im geschürzten Gewande, mit dem Hunde zur Seite. Hoch 1 F. 2. Z. Erworben durch den Kurfürsten Christian. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 100. — Hübsch gearbeitete Apollostatuette mit ergänzten Armen. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 99. — Sehr gut erhaltene Gruppe von Amor und Psyche, die sich umarmen, besonders beachtenswerth wegen der Eigenthümlichkeiten des Haarschmucks und wegen andrer Andeutungen. Diese kleine Gruppe (hoch 2 F. 6 Z.), erworben aus der Chigischen Samml., ist abgebildet im Augusteum auf Tafel 65. — Hübsche Statuette des Herkules mit der Keule in der Rechten und mit den Hesperidenäpfeln in der Linken. Mit restaurirten Beinen. Hoch 2 Fuss 6 Zoll. Ebendaher. Abgebildet in Leplat's Recueil des marbres antiques etc. t. 50. — Gut gedachte und wohlerhaltene Gruppe des mit dem Löwen spielenden Amor. Der Kopf des Kindes ist antik, gehörte jedoch, wie aus dem Marmor vermuthet wird, zu einer anderweitigen Skulptur. Die untern Theile sind ergänzt. Hoch 2 F. 9 Z. Ebendaher. Abbildung im Augusteum, t. 73. — Büste der Sabina, der Gemahlin des Kaisers Hadrian, welche des schönen Antinous wegen vergiftet ward. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom gekauft. Abbild. im Augusteum, t. 130. — Die berühmte jüngere Herkulanerin. Statue einer sorgfältig bekleideten jugendlichen Gestalt, die in den Jahren zwischen 1711 — 1716 in dem Raume des Theaters zu Herkulanum unter dem Hause Necerino gen. Enzecheta, jetzt Gervasio, gefunden wurde. (*Venuti, descr. delle prime scoperte — d'Ercolano. Roma* 1748. S. 55. *Jorio, notizie su gli scavi di Ercolano. Napoli* 1827. S. 20.) Nur der vordere rechte Fuss ist angesetzt. Höhe der Statue 6 Fuss. Abbildung im Augusteum, t. 33 und 34. — Herkulanisches Mädchen. Wiederholung der ebengedachten Statue, mit derselben von gleicher Abstammung und fast noch besser erhalten. Doch ist der Kopf daran modern. — Die berühmte herkulanische Matrone. Gleichzeitig mit der jüngern Herkulanerin an gleicher Stelle gefunden; auch von ebenso glücklicher Erhaltung. Die vorkommenden Statuen in ähnlicher Stellung (*Musée R. des antiques* zu Paris No. 255 u. a.) lassen auf ein berühmtes Vorbild schliessen. Abgebildet im Augusteum, t. 19 — 22. Höhe 7 F. 6 Z. — Diese drei herkulanische Statuen wurden aus dem Nachlasse des Herzogs Eugen von Savoyen erworben. Sie zeichnen sich durch die Würde der Haltung, durch die Ruhe des Blickes und das Maas im Schmuck aus, was laut so vielen Andeutungen bei den alten Autoren das Erkennungszeichen ehrbarer Frauen war. Es gilt übrigens für wahrscheinlich, dass diese Statuen Frauen des proconsular. Geschlechts des Nonius Balbus darstellen, wie mehre an derselben Stelle gefundene, die im *Museo Borbonico T. II, t. XLI* und *XLII* sich abgebildet finden. — Eisenabguss einer antiken Marmorvase, die zu Piranesi's Zeit im Besitze des Mr. Aubrei-Beauderk in England war. Dieses durch vierfache Henkel, durch gefällige Form sowie durch seine Reliefs interessante Gefäss ist in Piranesi's *Vasi, candelabri, cippi etc.* (Rom 1778. T. 72) abbildlich wiedergegeben. Hoch 28 Zoll. Der hier seit 1837 aufgestellte Eisenguss rührt aus der königl. Eisengiesserei zu Berlin. — Grosse antike Amphora mit Gorgonenhenkeln (*Vaso a mascheroni*) und Schwanenhälsen am Untertheile dieser

Henkel, herrlich erhalten und von ausgezeichnet schönen Verhältnissen. Auf der einen reicher geschmückten Seite sitzt inmitten der Darstellung eine durch das Diadem im Haare ausgezeichnete Frau (Hera Teleia?), welche in der Rechten einen Helm, in der Linken eine Lanze hält, während sie sich auf einen runden Schild stützt. Dass diese Figur keine Minerva ist, bezeugt der Mangel der Aegis und die Bediademung des Hauptes statt andern Kopfputzes. Ihr zur Linken sitzt der jugendliche Pan durch Pedum und Syrinx bezeichnet, sonst nackt, aber mit einem Diadem im Haare. Von ihm zu der vorhin beschriebnen Gestalt in der Mitte bewegt sich Iris oder ein Mysteriengenius durch den Caduceus in der Linken und einen Kranz in der Rechten, so wie durch Flügel, die Kreuzbänder über der Brust halten, ausgezeichnet. Rechts in dieser obern Scene sitzt eine Frau (Syrinx?), der ein nackter männlicher aber geflügelter Mysteriengenius einen Spiegel reicht und ein Kästchen bringt. Darunter sind vier Frauen, die mittlern stehend, die beiden äussersten sitzend, um eine Säule, die zwei schwarze Bänder umgeben, mit dem gewöhnlichen mystischen Apparate beschäftigt. Die eine der stehenden hält ein Alabastron und eine Traube, die andre einen Spiegel; während die Sitzenden flache Schüsseln mit Gaben halten. Den Sitz der Einen rechts bildet ein ionisches Kapitäl. Im Felde ist eine Binde angebracht. Oben darüber am reich geschmückten Halse des Gefässes erblickt man einen nackten hermaphroditischen Mysteriengenius auf einer breiten Blume sitzend, der mit der Rechten einen ihn liebkosenden Schwan festhält. Schon die grossen Flügel lassen nicht an Leda denken, wenn auch der weibliche Kopfputz und die Armspangen die deutlichen Andeutungen der Männlichkeit zu übersehen verführen könnten. Auf der Rückseite sind zwei Frauen bei einer auf einem Unterbau erhöhten Grabstele, um die Binden gelegt sind, mit Fächern, Cisten, Kästchen und Hydrien beschäftigt, ohne Zweifel, um jene bei den Alten religiösen Todtenspenden (κτερίσματα, ἐναγίσματα) darzubringen, mit der die trauernde Frömmigkeit die Geburtstage der Verstorbenen feierte. Im Felde hängen vier Binden. Alle Gestalten sind röthlich auf schwarzem Grunde, doch zeigen sich Spuren, dass mehr als zwei aufgetragne Farben diese Darstellung reich machten. Die Höhe dieses Gefässes mit den Henkeln ist 1 Elle 9¼ Zoll. Die Breite 19½ Zoll. Wahrscheinlich stammt es, wie gleich grosse und im Firniss übereinstimmende andrer Sammlungen, aus den Gräbern von Basilicata (Lucanien). Als Geschenk der verwittweten Königin Isabelle Marie von beiden Sicilien kam es 1836 an die hiesige Porzellansammlung und wurde mit höchster Genehmigung an die Antikensammlung 1837 abgegeben. — — Im siebenten Saal, oder im sogenanten Saale der Gruppen, sind beachtenswerth: der gut erhaltene, aber überarbeitete Kopf des Kaisers Septimius Geta. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Brandenburger Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 141. (Porträts dieses Imperators, der von seinem feindlichen Bruder Caracalla in den Armen seiner Mutter Julia Domna ermordet ward, gehören zu den Seltenheiten, weil selbst auf die Darstellungen des Ermordeten sich der Hass Caracalla's erstreckte. Der mildere Ausdruck dieses Kopfes, der weniger mit den bekannten Büsten und Münzen übereinstimmt, kommt auf Rechnung des Ueberarbeiters.) — Sorgfältig gearbeitete und wohlerhaltene Büste des Elagabalus, welche die Züge dieses wollüstigsten Kaisers jugendlicher zeigt, als man dieselben durch die kapitolinische Büste kennt. Hoch 2 F. 9 Z. Einzelerwerbung aus Rom. Abgeb. im Augusteum, t. 143. — Julia Cornelia Paula, erste Gemahlin des vorbenannten erbärmlichen Kaisers. Gut gearbeitete, aber die Spuren vieler Unbilden tragende Büste, die zu den seltenern ihrer Art gehört. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 143. — Venus mit dem Balsamarium zur Seite. Statue von sehr sosgfältiger Arbeit. Hoch 7 Fuss. Kopf und Formen des Körpers verrathen ein Bildniss und zugleich ein Festhalten am Typus der berühmten kapitolinischen Venus. Hände und Füsse sind neu und harmoniren leider nicht mit dem Ganzen. (Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 86.) — Julia Aquilia Severa, Elagabals zweite Gemahlin, früher eine Vestalin, die nach mannichfachen Wechseln ihres Schicksals ihn überlebte. Die charakteristischen Züge ihres Gesichts, die uns durch Münzen bekannt sind, rechtfertigen die Bezeichnung dieses Kopfes. Abgeb. im Augusteum, t. 144. (Höhe 2 F. 9 Z. Aus der Albanischen Samml.) — Apollo, überlebensgrosser Kopf von besserer Arbeit, nur zum Theil beschädigt, aufgesetzt auf ein Bruststück von Gneis, das mit durchsichtigem Kalksinter belegt ist. Abgeb. bei Leplat, 168, 2. (Höhe 3 Fuss. Einzeln in Rom gekauft.) — Bronzene Büste der Julia Mammaea, Mutter des Alexander Severus. Leicht als diese zu erkennen mit Hilfe der Münzen. Zwar dürfte es auffallen, das Diadem nicht angedeutet zu sehen, das die falschen Haare des Hinterkopfes mit den ächten des vordern zusammenzuhalten diente; indess eine andere Verbindung scheint es hier zu ersetzen. Abgeb. im Augusteum, t. 146. (Höhe 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom ge-

kauft.) — Hochgeschürzte Diana, Fragment einer Statue, auf eine Herme aufgesetzt. Der Kopf mit dem Halbmond ist nicht ursprünglich. Das Ganze von sehr sorgfältiger Arbeit. Abgeb. im Augusteum, t. 52. (Höhe 3 Fuss. Einzeln in Rom gekauft.) — Statue einer hochgeschürzten Diana mit entblösster Brust, in der Nebris ein Reh tragend. Sehr gefällig in den erhaltnen alten Theilen, und mit Ausnahme des Kranzes auf dem Kopfe und der Traube glücklich ergänzt. Aloys Hirt glaubte in dieser Statue eine *Britomartis* zu erkennen. Hoch 4 Fuss. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. in Beckers Augusteum, t. 53. — Ephesische Diana, als grosse Weltamme die Arme ausbreitend. Die sichtbaren Theile des Körpers von schwarzem Marmor (*nero antico*); die Ergänzung der untern Theile nach einer Bildsäule in der Villa Albani. (*Zoëga: Basstril. II.* 107.) Hoch 4 Fuss. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 13. — Statuette des mit der Nebris bekleideten Bacchus, von vorzüglicher Arbeit. Gesichtsmaske und Arm sind neu. Hoch 4 F. Erworben aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgeb. im Augusteum, t. 74. — Graumarmorne Statue eines Faustkämpfers. Dieselbe ist von Cavaceppi restaurirt und hat unter dessen Hand den Schein der Neuheit erhalten. Indessen zeugt das Kupfer bei *Borioni* (*Collectan. antiquit. Rom.* 1736. *t.* 22, wo diese Statue vor ihrer Herstellung abgebildet ist) und der Kämpferappart am Stamm der Palme, der auf eine richtigere Ergänzung hätte leiten können, für ihre Aechtheit. Die vom Ergänzer beliebte Form des Cestus (der Handbewehrung) und die Stellung der Arme wäre anders zu wünschen. Kopf, Arme und ein Fuss sind die neuere Zuthat. Hoch ist dieser Cestuskämpfer 6 F. 4 Z. Erworben ward er in Rom durch den Kurfürsten Friedrich Christian. Abbildung im Augusteum, t. 109. — Lucius Aur. Verus, Adoptivsohn des Antoninus und Mitkaiser des Marc Aurel. Büste von guter Arbeit; nur die Nase ergänzt. Hoch 3 Fuss Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 136. — Ziemlich erhaltener weiblicher Kopf mit eigenthümlichem Haarputz. Hoch 2 F. 6 Z. Aus Rom. (Noch nirgends abgebildet.) — Büste einer Negerin von schönem *nero antico*, die Augen von farbigem Stuck eingesetzt, das Gewand von gelblichem Sinter. Ob sie antik sei, könnte zweifelhaft bedünken, doch scheint der Umstand dafür zu sprechen, dass die Bekleidung einen männlichen Körper verräth und hier mit dem Kopfe einer Negerin verbunden ist. Neger darzustellen verschmähte übrigens die spätere Kunst nicht, wie noch vorhandene Proben erweisen. Auch die Ausführung deutet auf antike Arbeit. (Höhe 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Torso eines verwundeten Kämpfers, in der Stellung sehr ähnlich dem berühmten Ludovisischen Fechter, doch, wie sich erweisen lässt, keine Wiederholung. (Man sehe die Gründe, gegen Aloys Hirts Annahme, in den Bl. für lit. Unterhaltung 1831 No. 51.) Fragment von vorzüglichem Werthe. Früher entstellt durch Ergänzungen, ist er nicht mit im Augusteum aufgenommen. Leplat, t. 79. (Höhe 2 F. 9. Z. Aus der Chigischen Samml.) — Zweiseitiges Basrelief. Auf der Hauptseite sind Masken zur Bezeichnung der Tragödie, der Komödie und des Satyrspieles angebracht. Auf der Kehrseite eine phallische Darstellung. Nach Zoëga (*Basstril. Ant. di Roma T. I. p.* 69) sind solche doppelt gearbeitete Stücke Seitenwände von bacchischen Kästen. Der gut gearbeitete und gut erhaltene Marmor ist abgebildet im Augusteum, t. 84. Höhe 1 F., Breite 2 F. (Aus dem Palast Chigi.) — Jugendlicher Herkules als Besieger des kretensischen Stiers. Vier Fuss hohe Statuette von nicht ungeschickter Ausführung. Nur in den untern Theilen ergänzt. Der Heros ruht auf der Keule, welche auf den Stierkopf gestützt und mit der Löwenhaut bedeckt ist. Aus der Chigischen Sammlung. Abgebildet im Augusteum, t. 90. — Faun, zum Takte der Cymbeln tanzend. Vier Fuss hohe Statuette von sehr guter Arbeit und gleich guter Erhaltung. Der Kopf, mit einem Fichtenkranze umwunden, ist durch die Hörnchen für den Faun bezeichnend. Er war gebrochen, entspricht aber dem Ganzen. Arme und Füsse sind neu. Abgebildet im Augusteum, t. 79. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Faun, der die Ziege trägt. Marmorkopie der berühmten Statue zu St. Ildefonso. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Samml. des Grafen Brühl. — Schlafendes Kind, dem eine herbeischleichende Schlange Gefahr droht. Rohe Arbeit, doch wird man versucht, ein besseres Urbild vorauszusetzen, von dem in der griechischen Anthologie und in Virgils Culex ferne Andeutungen vorkommen. Abbildung bei Leplat, t. 126. Hoch 1 F. 9 Z. (In Rom gekauft.) — Weibliche Gestalt an einer Stele (Grabsäule), den linken Fuss auf einen Grabhügel gestellt. Durch die Anfügung des Kopfes und der Arme zur Venus mit dem Apfel umgestaltet. Roh gearbeitete Statue, die durch die Untersuchung über die Venus von Melos wichtig geworden ist. Für Elektra am vermeintlichen Grabhügel des Orestes wurde sie zu ihrer Zeit zu deuten versucht im Lit. Conv. Bl. 1822 No. 123. Dann wäre sie eine rohe Wiederholung eines berühmten Urbildes. Abgebildet bei Leplat, t. 127.

Hoch 2 F. (Aus der Chigischen Samml.) — **Stehender Neptun**; mit dem rechten Fuss auf den Delfin gestützt (als Sieger im Kampf und Beherrscher des unterworfe- Elements ποντοποσειδῶν), wie so viele Münzen ihn zeigen, und Pausan. X, 36, 4. ihn beschreibt. Nur der linke Arm, der den Dreizack, und die rechte Hand, welche wahrscheinlich das Aplustre hielt, sind an dieser sonst gut erhaltenen Statue neu. Ob der Delfin in alter oder erst in neuer Zeit zur Brunnenmündung benutzt worden ist, lässt sich nicht bestimmen. Abgebildet im Augusteum, t. 47. Die Statue steht in einem mit *Verde antico* belegten Becken. Höhe der Statue 3 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Sammlung.) — **Sterbender Sohn der Niobe.** Antike Wiederholung der berühmten liegenden Statue zu Florenz. Diese Kopie gibt dem Urbilde an Verdienst nichts nach, ist aber weniger gut erhalten. Höhe 1 F. 6 Z. Länge 6 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. (Füsse und Arme sind angefügt. Abbildung in Beckers Augusteum, t. 32.) — **Weiblicher Bildnisskopf mit eigenthümlich geflochtenen Zöpfen.** Nach Heinrich Hase's Vermuthung das freie heitere Gesicht der Orbiana, der dritten Gemahlin des Imperators Alexander Severus. (Vgl. Mionnet: *rareté et prix des médailles Romaines, p.* 227.) Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgebildet unter dem unhaltbaren Namen der Annia Faustina, des dritten Weibes des Elagabal, auf Tafel 144 des Beckerschen Augusteum. — **Satyr im lüsternen Kampfe mit einem Hermaphroditen**, Gruppe, oder wie es das griechische Wort richtiger bezeichnet, Symplegma, von vorzüglicher Arbeit und Erhaltung. Wenn auch nicht völlig befriedigend, sind doch die neu angefügten Theile im Sinne des Ganzen. Wiederholungen dieser Darstellung, in der Blundellschen Sammlung zu Ince bei Liverpool und anderwärts (m. s. Böttiger's Archäologie und Kunst I, 1. S. 168 ff.) lassen an ein anerkanntes Musterwerk denken. Abgebildet im Augusteum, t. 95. (Höhe 4 F. 8 Z., Länge 5 F. 7 Z. In Tivoli gefunden und erkauft vom Fürsten Mazarin.) — — **Achter Saal**, oder der Saal der Sfäristen. Enthält folgende hervorhebenswerthe Werke: die sehr erhaltene Statue der verrufenen **Valeria Messalina**, des vierten Weibes des Kaisers Claudius, der Mutter der Octavia und des Britannicus. Hoch 7 F. 6 Z. Aus dem Palast Chigi. Abgebildet im Beckerschen Augusteum (t. 126) unter der irrigen Bezeichnung: „Agrippina." — **Lucius Verus**, überlebensgrosse Büste von sehr guter Arbeit. Hoch 3 Fuss. Aus der Bellorischen Samml. — Aus Travertin gearbeitete Statue einer römischen Frau in der so oft wiederkehrenden Stellung, die meist als *Pudicitia* gedeutet wird. Blos die rechte Hand ist an dieser 7 Fuss hohen Statue neu. — Zwei 7 Fuss hohe Statuen römischer Beamten. Die eine (aus Travertin) bei Leplat, t. 89, die andre im Augusteum, t. 117, abgebildet. Die zahlreiche Klasse der gleichartigen Statuen, die bald als *viri consulares,* bald als *togati* oder *scriniarii* bezeichnet werden, mögen zur Ausschmückung der öffentlichen Plätze in den Municipien gedient haben. — **Sarkophagseite mit der Vorstellung einer Jagd.** Wilh. Gottl. Becker sieht hier die kalydonische Eberjagd, Aloys Hirt hingegen die Jagdlust (*ludiaria venatio*) eines römischen Imperators, zu der Hirsche, Eber, Löwen und Stiere zusammengetrieben waren. Heinrich Hase glaubt in dem Kopfe der Hauptperson die Züge des Kaisers Philippus, nicht Balbinus, wiederzuerkennen, den ähnliche Denkmäler (*Admiranda Romae, t.* 24) in gleicher Beschäftigung darstellen. Zu den Festlichkeiten bei Roms tausendstem Geburtstage (im J. Chr. 248), die Kaiser Philippus I. veranstaltete, gehörten auch Thierhetzen im Circus, wo der Kaiser selbst mehre Bestien mit eigner Hand umbrachte. Dieses gut erhaltene Werk ist abgeb. im Augusteum, t. 110. Hoch 2 F. 10 Z. Lang 8 Fuss. Durch den Grafen Marcolini in Rom erworben. — Fragment eines ziegenfüssigen Pan, der in der Rechten einen Krug, in der Linken etwas schwer zu Bestimmendes trägt. Relief in Marmor. (In Athen gefunden und 1835 vom Bibliothekar Dr. Klemm ertauscht.) — Weibliche Gewandfigur alterthümlichen Styls, vielleicht eine Artemis. Nur der ganze Torso ist ursprünglich, das Uebrige angepasst oder ganz neu. Hoch 3 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 97. (Man hat diese Figur wohl irrig als Hestia gedeutet.) — **Amor, auf dem Knie eingeschlafen**; rohe Statue eines Kindes, deren Motiv jedoch bessern Zeiten anzugehören scheint. Gedichte der griechischen Anthologie, wie das Epigramm des Statyllius Flaccus *Anal. II.* 263. *n.* 8., feiern ein Bildwerk, das man als das unerreichte Muster dieses Marmors ansehen darf. Abgebildet bei Leplat, t. 62. Hoch 2 F. 4 Z. (Aus der ältern Dresdner Sammlung.) — **Triumfzug des Kaisers Lucius Verus**, Basrelief. Dem auf einer Quadriga stehenden Imperator setzt eine herbeifliegende Victoria einen Kranz auf. Lictoren folgen. Manches könnte Bedenken gegen die Aechtheit erregen, doch scheint die charakteristische Auffassung mancher Gestalten sie zu verbürgen. Abgeb. bei Leplat, t. 146. (Höhe 2. F. Breite 2 F. 8 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — **Caracalla.** Statuenfragment, durch die Vereinigung zweier Theile ent-

standen. Der Kopf des Imperators ist auf einen gepanzerten Rumpf aufgesetzt, der in seinen erhaltenen Theilen vorzüglich gut ist. Im Augusteum, t. 142. (Höhe 4 F. 2 Z. In Rom gekauft.) — Statue eines gepanzerten Kriegers, mit einem sich bäumenden Pferde zur Seite. Vielleicht Kaiser Carinus, der 283—285 nach Chr. regierte und dessen Münzen einen ähnlichen Typus zeigen. Ziemlich erhalten und der besagten Zeit in der Arbeit entsprechend. In dem schlechten Abbildungswerke Leplat's wird diese Skulptur sehr pfiffig Alexander der Grosse benannt. Hoch 3 F. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum auf Tafel 148. — Eingemauert als Medaillon am Durchgange vom achten zum neunten Saale: Zwei Schildreliefs aus gebrannter Erde, mit Spuren früherer Anmalung. Bei Birten unweit Xanten aufgefunden und aus der Brandenburger Sammlung hieher gekommen. Jedes drei Fuss hoch. Beschrieben und abbildlich vorgeführt in Beger's *Thesaurus Brandenburgensis*. Das eine gibt das Bildniss einer Frau mit entblösster rechter Brust; das andre zeigt uns (nach Begers Vermuthung) den Kaiser Aurelius Probus, welcher 276—282 nach Chr. regierte und mit seinen Legionen, besonders der XXX. *Ulpia Victrix* in der gedachten Rheingegend siegreich war. — Statue einer römischen Frau mit den Attributen der Ceres. Man hat die Julia Mammäa, die Mutter Alexanders Severus, wieder zu erkennen geglaubt, deren Münzen Aehnlichkeit zeigen. Die Hände dieser Statue, die für eine Nische bestimmt war, sind neu. Abgebildet im Augusteum, t. 145. (Höhe 7 F. Aus der Albanischen Sammlung.) — Freistehend im Saale: Kaiser Hadrian, mit dem Spiele der *pila trigonalis* beschäftigt, das er nach Spartianus (s. dessen Lebensbeschreibung Hadrians, Kap. 26) tagtäglich übte. Als dekorative Statue für ein Sphäristerium gedacht. Die Arme und der rechte Fuss sind neu. Abgebildet im Augusteum auf Taf. 107. — Wiederholung dieser Statue, doch mehr ergänzt. — Der mitspielende Sphäristes, der dem Kaiser Hadrian zur Linken stand. Die ergänzten Arme sind verfehlt, sowie überhaupt die Statue sehr misshandelt ist. — Wiederholung dieses Mitspielers; weit besser erhalten. Die Andeutungen der Armmuskeln, soweit sie alt sind, weisen darauf hin, dass die Hände vor der Brust geballt waren, um den Ball (*follis*) zurückzuschlagen. Abgebildet, jedoch nur von der Rückseite, im Augusteum auf Taf. 108. — Diese aus der Chigischen Samml. erworbenen Sfäristenstatuen sollen aus Hadrians Villa bei Tivoli stammen. Die Züge des Kaisers sprechen sich in der erstgenannten Spielerstatue sicher aus, und die Arbeit an diesen Bildsäulen deutet auf einen Standpunkt, wo dieselben als Massen wirken sollten. Jede 7 Fuss. Leider fehlt zu dem Ganzen der dritte Mitspielende, welcher dem Kaiser zur Rechten stand. — — Neunter Saal, oder der Saal der Ariadne. Sitzende Kolossalstatue der Ariadne auf Naxos. Hoch 6 Fus 6 Zoll. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum auf Taf. 17. (Früher hat man diese Statue „Agrippina" getauft.) Der rechte Arm ist neu und verfehlt; auch ist die linke Hand neu. Was den gebrochenen Kopf betrifft, so stimmt derselbe dermasen im Marmor überein, dass man ihn als Theil des ganzen betrachten kann. Ausser Zweifel gestellt ist die jetzige Benennung Ariadne seit dem Bekanntwerden eines zu Salzburg gefundnen Mosaiks. — Venus in der Stellung der Mediceischen, aber mit Abweichungen, welche darthun, dass diese Statue keine Kopie der Florentinischen war. Kopf und Torso sind alt, das Uebrige schlecht ergänzt. Für den Werth der alten Fragmente haben sich viele Stimmen erhoben. Hoch ist diese Venus 5 F. 3 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. Abbildung im Augusteum, Taf. 27. — Gut erhaltener weiblicher Idealkopf von sehr edlem Ausdruck, aufgesetzt auf eine Bekleidung von dunkelfarbigem Kalksinter. Früher, ganz ohne Grund, Berenike genannt. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 56. — Kolossalstatue des Antinous Bacchus, welche lebhaft an die ähnliche Statue des schönen Bithyniers im Palaste Braschi zu Rom erinnert. (Levezow, über den Antinous t. VII. und VIII.) Aloys Hirt erkannte zuerst ihre Bedeutung, als sie noch durch falsche Anfügungen ergänzt war. (Man sehe Levezow's angeführte Schrift S. 88.) Nach dem Vorbilde des Antinous von Mondragone, jetzt zu Paris, ward vom Bildhauer Knauer im Jahre 1830 Kopf und Arm ausgeführt, wie sie jetzt sind. Abgebildet im Augusteum, t. 18. (Höhe 3 F. 9 Z. Erkauft von H. Carioli zu Rom.) — Kopf einer Bacchischen Nymfe, die den Arm über den weinbekränzten Scheitel gelegt hat. Gut gearbeitet und ziemlich erhalten. Hoch 2 F. Aus der Chigischen Samml. Dieser Kopf, in welchem man das Bruchstück einer Gruppe vermuthet, findet sich auf Taf. 77 im Augusteum abgebildet. — Kanephore. Mädchen im heiligen Aufzuge der Panathenäen, deren Urbilder man in den Gestalten des Parthenonfrieses findet. Nur die Körper alt. Ein schlechtberathener Ergänzer hat die Arme und den Kopf angefügt, welche wenig zum Ganzen stimmen. Hoch 6 F. Aus der Chigischen Samml.

Abgeb. im Augusteum, t. 58. — Ziemlich gut erhaltener Kolossalkopf einer Frau von schmerzlichem Ausdruck, aufgesetzt auf ein Bruststück von verschiedenartigem Marmor. Früher als Kleopatra bezeichnet und abgebildet auf Taf. 57 des Beckerschen Augusteum. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. — Ein Athlet, der sich den Nacken salbt. Statuarisches Fragment von vorzüglichem Kunstwerthe, nur entstellt durch die Anfügung des rechten Beines. Der Kopf und der rechte Arm fehlen. Hoch 6 F. 6 Z. Aus dem Palast Chigi. Abbildung im Augusteum, t. 37 und 38. — Kopf eines jungen bediademten Mannes, vermuthlich eines Siegers in den gymnischen Spielen. Hoch 2 F. 4 Z. Ebendaher. Abgebildet unter der Benennung Juba II. von Mauritanien, im Augusteum, t. 57. — Statue eines Epheben im langen Mantel. Dem aufgesetzten neuen Kopfe hat der Ergänzer die Züge des Marc Aurel gegeben. Die alten Reste sehr rühmenswerth. Hoch 6 F. Ebendaher. Abbildung im Augusteum, t. 44. — Athletenkörper, durch den Ergänzer zum Alexander von Macedonien gemacht. Die erhaltenen alten Theile gehören zu den bessern Bruchstücken dieser Sammlung. Hoch 5 F. 9 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 50. — Kolossalbüste des Achilles, vermuthlich Bruchstück einer Achillesstatue. Der Helm ist von einem Restaurator überarbeitet worden, wobei die Helmverzierung gelitten hat. Höhe der Büste 3 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 25. — Zwei antike Gefässe von gefälligen Verhältnissen, das eine aus grobkörnigem Syenit und 1 F. 9 Z. hoch, das andre aus Serpentin und 2 F. hoch. Beide in Rom gekauft. — Büste der Julia, Tochter des Augustus von seiner dritten Gemahlin Scribonia. Gute und wohlerhaltene Arbeit. Hoch 2 Fuss. Aus der Samml. des Principe Chigi. Abbildung im Augusteum, Taf. 121. — Sehr gut gearbeiteter und wohlerhaltener Kopf des Caligula aus dunklem Porfyr. Völlig übereinstimmend mit der Bronzebüste, welche von Mongez in der *Iconographie Romaine t.* 25 benutzt ward und jetzt im Palast Borghese sich befindet. Die genaue Uebereinstimmung jener Bronzebüste mit der hiesigen Porfyrbüste macht es glaublich, dass wir in der einen das Urbild der andern sehen; nur ist die Priorität zwischen beiden schwer zu unterscheiden. Hoch 2 F. 3 Z. Erworben aus der Samml. Chigi. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 127. — Statue des Antoninus Pius in kriegerischer Bekleidung. Sehr gut erhalten und gut gearbeitet. Nur die Arme neu. Hoch 7 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 135. — Kopf der ältern Faustina, der Gemahlin des Antoninus Pius, von guter Arbeit und guter Erhaltung. Auf einer Bekleidung von *verde antico*. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 134. — Statue des Britannicus, Sohnes des Claudius und der Messalina, in reicher Toga. Eine Münze bei Mongez (*Iconogr. Rom. t.* 28. *n.* 6.) begründet den besagten Namen des Letzten der Claudier für dieses Standbild. Uebrigens würde der Name Marcellus wegen der Aehnlichkeit einer Statue zu Paris (*Iconogr. Rom. t.* 19.) vorgezogen werden, wenn die Benennung der Pariser Figur sicherstände. Hoch 5 F. 6 Z. Aus der fürstl. Chigischen Samml. Abgeb. in Beckers Augusteum, auf Taf. 124. — Trefflich gearbeitete und vorzüglich erhaltene Büste des Commodus, mit ergänzter Nase. Unter diesem Namen abgebildet im Beckerschen Augusteum, auf Taf. 138. Indess stimmen die Münzen nicht ganz bei, da sie den Commodus düsterer darstellen, als er sich hier zeigt. Auch die Arbeit deutet auf bessere Zeiten. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. — Statuette des Schlafgottes (Hypnos), der als geflügeltes Kind nackt auf einem Löwen ruhend, mit Mohnköpfen in der Linken, dargestellt ist. Zu seinen Füssen die Eidechse (*σαῦρα* oder *γαλεός*) entweder als Eingeberin prophetischer Träume, oder als Hüterin der Schlafenden bei Gefahr von giftigen Thieren (*Zoëga Bassiril. t.* 93. *not.* 9. und Kunstbl. 1823. N. 17.) Von minderer Ausführung und ziemlicher Erhaltung. Abgebildet im Augusteum, t. 152. (Höhe 1 F. 7 Z.) Ebendaher. — Länglichrunder, rings bearbeiteter Sarkophag, an der Vorderseite mit Gestalten im höchsten Relief, an den Seiten und auf der Rückwand mit flächeren. Satyrs, Bacchanten und Pane umgeben den freudebringenden Gott, welcher ruhig auf dem rennenden Panther sitzt. Sie verkünden die Ausgelassenheit einer Lust, die durch seine Nähe geweckt und geschützt wird. Die Verzierung der Stirnseite des Deckels ist nur in Ueberresten erkennbar. Sonst ist das Werk vorzüglich erhalten; überhaupt aber verdient es alle Beachtung wegen der Künstlichkeit der Ausführung. Hoch 2 F. Lang 6 F. 2 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani hieher gekommen. Abgebildet mit allen seinen Seiten im Augusteum auf Taf. 113—115.

Ausser den antiken Skulpturresten und den (bereits im Obigen gelegentlich mitgenannten) Nachbildungen neuerer Hand nach klassischen Vorbildern, finden sich in diesen Sälen auch manche mittelalterliche und viele moderne Bildwerke, von welchen

nur die folgenden hervorgehoben werden mögen. Messingene Büste des Kurfürsten Friedrichs des Weisen mit dem Datum *MCCCCLXXXVIII* und der Schrift darunter: *Fridericus. Dux. Saxoniae. Sacri. Ro. Imperii Elector.* Im Innern steht: *Hadrianus Florentinus me faciebat.* (Hoch 2 F. 2 Z. Früher in der Schlosskirche zu Torgau.) Weissmarmorne Büste des Kurfürsten Moritz von Sachsen. (Hoch 3 F. 3 Z. Aus der ältern Dresdner Samml.) Weissmarmorne Büste des Marschalls Moritz von Sachsen. Arbeit von *Laur. Delvaux.* (Hoch 2 F. 9 Z.) Aus der Samml. des Grafen Brühl.) Bronzebüste des Kurfürsten Christian I. mit der Unterschrift: *Christian. D. G. Dux S. El.* (Hoch 2 F. 9 Z.) Bronzebüste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, mit dem Medaillon Kaiser Rudolfs II. um den Hals. Hoch 3 F. 6 Z. (Beide Büsten aus der ältern Samml.) Büste des Kurfürsten und Königs August II. Jugendlicher dargestellt, in weissem karrarischen Marmor. Arbeit von *Guillaume Coustou*, welcher 1746 zu Paris starb. (Hoch 2 F. 9 Z. Aus der ältern Samml.) Büste Desselben in weissem italiänischen Marmor, gearbeitet von *P. Coudray*, welcher 1770 zu Dresden starb. (Hoch 3 F. Geschenk des Königs Friedrich August.) Büste des Kurfürsten und Königs August III., ebenfalls von *Coudray.* (Hoch 2 F. 9 Z. Aus der ältern Samml.) Büste des Königs Friedrich August I. von Sachsen, durch *Josef Herrmann* 1828 zu Rom in karrarischem Marmor gearbeitet. (Hoch 2 F.) Büste des Königs Anton, von dems. Bildhauer in dems. Jahre gearbeitet. Büste des Prinz-Mitregenten Friedrich, jetzigen Königs Friedr. Aug. II., ebenfalls durch Herrmann [zu Rom 1829] in karrarischem Marmor ausgeführt. (Hoch 2 F.) Apollo, hocherhaben auf einem Schilde ausgearbeitet von *Raphael Donner.* Diana auf flachem Schilde, hocherhaben gearbeitet von dems. Meister. (Beide Werke aus karrarischem Marmor und von 3 F. Durchmesser. Aus der frühern Sammlung.) — Die Morgenröthe (*Aurora*). Kleine Nachbildung der kolossalen Statue von Mich. Angelo Buonarroti am Grabe des 1518 gestorbenen Herzogs Lorenzo Medicis von Urbino. Das Original befindet sich in der von Leo X. begründeten Kapelle *de' depositi* bei S. Lorenzo zu Florenz. (Höhe 1 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Der Abendschein (*Creposcolo*). Gegenstück des vorigen Werks. Ebendaher, und gleich der Aurora von Alabaster. (Man vergleiche über die Urbilder *Agincourt hist. des arts. Sculpture, pl. XLVII, n.* 7. und die dort beigebrachten Bemerkungen.) — Der Tag, in Alabaster. Kleine Nachbildung der grossen Statue des Michel Angelo am Grabe Julians von Medicis (Herzogs von Nemours, gest. 1516 als päpstlicher Feldherr) in der Kapelle *de' depositi* bei S. Lorenzo zu Florenz. (Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Die Nacht, in Alabaster. Gegenstück zur vorigen Statue. Nach Michelangelo's Originale gearbeitet. Ebendaher. — Hippomenes und Atalante, Bronzegruppe nach *Bernini.* (Hoch 1 F. 9 Z. Breit 2 F.) — Beckenschlagende Bacchantin, Bronzestatuette. (Hoch 1 F. 9 Z.) - Juno mit dem Adler und Leda mit dem Schwane, Bronzestatuetten nach französischer Art. — Apollo mit der Leyer. Statue in weissem karrarischen Marmor. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Herkules, der den Kakus erschlägt; Gruppe von weissem karrarischen Marmor. Arbeit des *Franc. Baratti*, eines Römers. Abgebildet in der *Suite des marbres modernes de Dresde, p.* 209. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Ein Kind von weissem italiänischen Marmor auf einer Kugel von schwarz geädertem sitzend; es hält ein Gefäss, als wolle es mit Seifenblasen spielen. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Ceres nach moderner Darstellungsart. Kopf und Hände von weissem durchsichtigen Alabaster, das Gewand grösstentheils von bandartigem Kalksinter. (Höhe 2 F. 3 Z. Aus der Brühlschen Samml.) — Thalia; Kopf und Hände von vergoldeter Bronze, das Gewand von durchsichtigem Kalksinter. (Höhe 3 F. 3½ Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Boreas die Orithya entführend, nach der bekannten, für die Gärten der Tuilerien bestimmten Gruppe, die Gaspard Marsy begann und sein Schüler Anselme Flamen vollendete. (Landon, Ann. du Musée XV, t. 64.) Bronze. (Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Apollo mit der Lyra; Statue in Bronze. Arbeit des *le Gros.* (Höhe 2 F. 3 Z. Ebendaher.) — Hannibal; wie das alte Inventarium belehrt. Moderne gut gearbeitete Büste. Hoch 3 F. (Aus dem Nachlasse des Grafen Wackerbart.) — Bleierne Statuette, einen krankhaft angespannten und abgezehrten Körper vorstellend, wahrscheinlich Hiob in der Zeit seiner Schmerzen. Hoch 2 F. 6 Z. (Aus der Samml. des Grafen Brühl.) — Romulus und Remus mit der Wölfin: diese in grauem, jene in weissem Marmor gearbeitet. Polylithisch. Nach Becker, gothische Arbeit aus dem siebenten oder achten Jahrhundert. Indessen weist die Uebereinstimmung mit einer gleichen Arbeit auf dem Diptychon von Rambona (*Gori thes. diptych. vet. Vol. III. t. XXII.*) und die eigenthümliche Rohheit auf das 9. Jahrhundert hin. Abgebildet bei Leplat, t. 147. (Höhe 1 F. 6 Z. Breite 2 F. 6 Z. Herkunft unbekannt.) — Faun an

einen Baumstamm gebunden, vermuthlich als Marsyas zu deuten, welchem neuere Künstler, wie Guercino u. A., Ziegenfüsse gaben. Bronze von *le Gros.* Hoch 2 F. 3 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Büste des Apostels Paulus, in karrarischem Marmor. Ziemlich neue Arbeit. Hoch 2 F. 9 Z. (Herkunft unbekannt.) — Schreitender nackter Held, in der Bewegung eines Mannes, der etwas behauptet, vielleicht als Agamemnon im Streite mit Achilles gedacht. Bronze von 1 F. 6 Z. Höhe. (Unbekannt woher.) — Nackter Held in lebhafter Bewegung, etwa Achilles. Die ältesten Verzeichnisse scheinen diese und mehre ähnliche Bronzen der Samml. unter dem Namen „der kleine Scharfrichter" aufzuführen. Hoch 2 F. — Die Auferstehung Christi. Hocherhabenes Relief in Marmor. (Höhe 3 F. 9 Z. Breite 2 F. 9 Z. Vermächtniss des Hofbuchhändlers Walther an die Sammlung. — Dieses Relief wurde 1782 bei einer Versteigerung von Kirchengütern zu Prag erstanden, wo es unter Donatello's Namen verkauft ward.) — Johannes der Täufer als Kind, zu den Füssen das Lamm. Von dem sächsischen Künstler Johann Böhme (dem Stammvater eines achtungswerthen Künstlergeschlechts) 1674 aus Alabaster zu Schneeberg gearbeitet. Die Einfassung ist vortrefflich aus Holz geschnitzt und vergoldet. Hoch 3 F. 10 Z. (Seit 1835 aus der ehemaligen Kunstkammer hier aufgestellt.) — Christus als Kind, die Schlange niedertretend. Gegenstück zum vorigen Werke, von Johann Böhme 1677 gearbeitet. — Gruppe in Bronze: ein Reiter, der ein Mädchen entführt, wahrscheinlich ein Römer mit der erbeuteten Sabinerin. Französische Arbeit. (Höhe 1 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Der Raub der Proserpina in Bronze, nach der Gruppe von Girardon in den Gärten von Versailles. Die Erfindung der Gruppe stammt von *Charles le Brun.* Audran gab 1680 davon einen Kupferstich. Man vergleiche damit den bei *Cicognara, storia della scultura, T. III. tav. XV.* gegebenen. (Höhe 2 F. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Venus von Bronze, auf der Hand einen Krebs. Französische Arbeit. (Höhe 2 F.) Ebendaher. — Meleager mit dem Fusse auf dem Kopfe des kalydonischen Ebers. Bronze von 2 F. 6 Z. Höhe. Diana mit der Hirschkuh, in der Stellung ähnlich der Versailler Diana. Von gleicher Höhe. Beide Werke werden für Originale des Johann von Bologna ausgegeben. (Aus der frühern Samml.) — Apollo und Dafne; kleine Nachbildung der bekannten Gruppe vom Ritter *Bernini* im Borghesischen Palaste zu Rom. Bronze. Abweichend in Nebendingen von dem in Cicognara's *storia della scultura* mitgetheilten Kupfer. — Nackte Heldenfigur, mit einem Schilde und Schwerte bewaffnet. Auf dem Schilde die Jahrzahl *M.DC.LIV.* Hoch 1 F. 6 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Bronzene Büste des Schwedenkönigs Gustav Adolf. Der Sage nach gleichzeitig. Hoch 2 F. 6 Z. (Aus der frühern Samml.) — Büste Karls I. von England, ebenfalls in Bronze. Hoch 2 F. 9 Z. — Büste des Papstes Innocenz XII. (*Pignatelli*), aus karrarischem Marmor. Ueberlebensgross. Hoch 2 F. 6 Z. — Büste des Kardinals Richelieu in Bronze, übereinstimmend mit der Statue im Palaste der Akademie der Wissenschaften zu Paris. Von Coyzevox, einem 1720 zu Paris verstorbenen Bildhauer. (Höhe 3 F. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Modell des berühmten Reliefs von Algardi am Altare des heiligen Leo in der Peterskirche zu Rom, das unter dem Namen: die Flucht des Attila bekannt ist. (Zu vergleichen mit *Cicognara storia della scultura, T. III. tav. V.*) In Holz gearbeitet und mit vergoldeter Wachsmasse überzogen, doch beschädigt. (Höhe 3 F. 6 Z. Breite 2 F. Unbekannt woher.) — Raub der Sabinerinnen. Kleine Nachbildung der berühmten Marmorgruppe des *Joh. von Bologna* auf der Piazza del Granduca zu Florenz. Bronze. Hoch 2 F. (Aus der frühern Samml.) — Nessus die Dejanira entführend. In Bronze. Eine Marmortafel, eingelassen in das Postament von farbigem Marmor, hat die Inschrift: *Joannis Boloniae Magni Hetrur. Ducis Sculptoris (sc. opus).* Hoch 3 F. 9 Z. Breit 1 F. 3 Z. Ebendaher. — Paris die Helena entführend, zu den Füssen eine hilferufende Sklavin. Bronzegruppe. Auf der Basis ist, in Relief, Anchises dargestellt, welchen Aeneas aus den Flammen Troja's trägt, während Julus mit der Leuchte vorausgeht. Hoch 1 F. 9 Z. — Sonnenuhr von weissem Marmor als Planisphär gearbeitet; mit einer Nymfe und einem Kinde von Bronze. Die zierlich gearbeitete Tafel trägt die Bezeichnung: *P. Le Maire inv.* (Breit 6 Z.) Aus der frühern Samml. — Vase von bandartig gestreiftem rothen Marmor (*marmo fiorito*). Höhe 1 F. 6 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Marmortisch, dessen Platte mit farbigen Marmorstücken nach florentiner Art eingelegt ist. *Opera di Commesso.* (Aus den Zimmern der raffaelischen Teppiche.)

Bevor wir zum zehnten, die verschiedenartigsten Alterthümer aufweisenden Saale übergehen, wollen wir einen Blick auf die Ausschmückung der durchwanderten neun Säle zurückwerfen. Im Eintrittssale ist die Malerei mit Rücksicht auf die Büsten der

fürstlichen Gründer der Sammlung und die meistens modernen Skulpturen, welche hier aufgestellt sind, angeordnet worden. Wappen des sächsischen Hauses schmücken daher die Borde der Deckenverzierung und eine tapetenartige Färbung die Wände. — Im zweiten Saale (im Saale der dreiseitigen Ara) sind die Wände und die Decke in der Weise des Zeitalters Leo X. geschmückt. Reiche Muster erheitern die, die Felder abtheilenden Streifen und maurisch geschmückte Medaillons, in Bezug auf die der Uebergangsperiode angehörigen Monumente, die Durchgangseinfassungen. — Im dritten Saale (im Saale der alten Pallas) hat Professor Semper bei der in Felder abgetheilten Decke die Farben angewendet, welche durch genauere Beobachtung an der Decke des Theseustempels zu Athen wahrgenommen worden sind. Auch die Farbe der Wände und ihres oben umherlaufenden Schmuckes ist nach gleich alten Vorbildern aus griechischen Tempeln gewählt worden. — Im vierten Saale (im Saale der Pallas Parthenos), dessen gefällige Verhältnisse eine von den andern abweichende Eintheilung gestatteten, prangen die Wände im reichsten Schmucke. Zu den einzelnen heroonartigen Kapellen wird man in alten Wandgemälden entsprechende Muster finden; doch nur durch ihre so wohlberechnete Zusammenstimmung zu allen Einzelnheiten konnte diese so überraschende Wirkung erreicht werden. Die kleinen Landschaften an dem oberen Theile des Frieses sind von H. Frey aus München, die beiden ausgeführten Bilder (Idyllen in jedem Sinne des Wortes) von Aug. Haach aus Meissen, zwei jungen Künstlern, die unter Prof. Semper's anordnender Leitung alle ähnlichen Bilder in diesen Sälen ausführten. — Im fünften Saale (im Saale der Satyrisken) hat die Abtheilung der Decke den belehrenden Versuch veranlasst, die Form der vielbesprochenen alten Götterthrone unter seinen Verzierungen anzubringen. Herkulanischen Vorbildern ähnlich gehalten sind die Wände. Alle Figuren in den Medaillons u. s. w. sind von August Haach. — Im sechsten Saale (im Saale der Herkulanerinnen) hat Professor Semper die Wände und Decken entschieden im Pompejanischen Charakter gehalten, wie die wichtigsten Statuen des Saales zu fordern schienen, die demselben den Namen geben. Selbst die Bilder, die Haach in den Medaillons der Decke anbrachte, wirken in diesem Sinne zum Ganzen mit. — Im siebenten Saale (im Saale der Gruppen) ist die Decke in Felder abgetheilt, zwischen denen die zwölf Zeichen des Thierkreises erscheinen. Heitere Bilder füllen die Medaillons der umlaufenden Borde. Für die Wände ist die Eintheilung eines vom Prof. Semper zu Corneto gezeichneten und durch das Institut der archäol. Correspondenz herausgegebenen Hypogeums aus römisch-etruskischer Zeit zum Muster genommen. Zwischen den farbigen Triglyphen schmückt die Metopen ein wechselnder Zierrath. — Im achten Saale sind mit Rücksicht auf die vielen hier vorkommenden Imperatorenbilder die verschiedenen Wahrzeichen der römischen Kaiserherrschaft angebracht. — Im neunten Saale endlich (im Saale der Ariadne) ist in der reichsten Mannichfaltigkeit der Deckenschmuck ausgeführt, bei welchem man weder die Thiere noch die Landschaften unter dem Kapellchen übersehen wird. Mit Absicht behielt Prof. Semper bei dem fünften Saale, der später gemalt wurde, die hier gewählte Abtheilung im Wesentlichen bei; denn auch für Farbe und Eintheilung der Wände diente er für jenen als Anhalt.

Der zehnte Saal oder das sogen. Mumienzimmer (dessen Einrichtung noch vom J. 1785 herrührt und das als Gegensatz zu den eben durchwanderten Sälen seine Wirkung übt) enthält Alterthümer im weitesten Sinne, von welchen wir nur die interessantesten hier anzugeben haben. — Männliche Mumie (von 6 Fuss Länge), die durch ihre Malerei, durch das aufgeschriebene Wort ευψυχι und durch andre Eigenthümlichkeiten den Scharfsinn vieler Archäologen, namentlich Karl Aug. Böttiger's (s. dessen Ideen zur Archäologie der Malerei), beschäftigt hat. Abgebildet in Beckers Augusteum auf Taf. 1. Weibliche Mumie (von 5 Fuss Länge), ziemlich erhalten und merkwürdig durch das Gemälde, welches auf der äussern Byssusdecke selbst aufgetragen ist. Die oft erwähnte Mumie (über die zuerst Winckelmann in einer eigenen Nachricht im 1. Bande der Dresdner Ausgabe seiner Werke Mittheilung machte) ist abgebildet im Augusteum auf Taf. 2. Kindermumie (von 3 Fuss Länge) mit blossgelegtem Schädel und nur in Bänder gewickelt. Sehr ungenau abgeb. bei Leplat. Diese Mumien wurden 1615 durch *Pietro della Valle* aus den Hypogäen von Sakkara gezogen und von seinen Erben an den Fürsten Agostino Chigi verkauft, aus dessen Sammlung sie hieher wanderten. — Mumienkasten von Sykomorenholz (ein Taphos nach griechisch-ägyptischem Sprachgebrauche) mit Spuren von Bemalung. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 3. Hoch 5 F. 6 Z. — Aegyptischer Haubenlöwe von Syenit, in Grösse und Ausführung den beiden am Eingange des ersten Saales gleich, jedoch von besserer Erhaltung. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 4. (Aus der Samml. des Kardinals Albani.) — Aegyptische Leichenritualrolle auf Papyrus in

hieratischer Schrift mit farbigen die ganze Psychostasie darstellenden Bildern dazwischen. Lang 13 F. 8 Z. Hoch 1 F. Erworben vom Dr. Ricci aus Florenz, dem Begleiter Rosellini's und Champollions auf deren ägyptischer Reise im J. 1829. — Fragment einer Papyrusrolle von minder sorgfältiger Ausführung. Lang 6 F. 10 Z. Hoch 1 F. Erworben vom Dr. Ricci. (Die vertikalen Streifen hieratischer Schrift sind roth und schwarz, die Figuren nicht illuminirt. — Papyrus mit demotischer Schrift, vielleicht ein Brief. Hoch 1 F. Breit 4½ Zoll. Ebenfalls vom Dr. Alessandro Ricci erworben. — Antike Wandgemälde aus Antium (dem heutigen 35 Miglien von Rom liegenden *Porto d'Anzo*). Das eine stellt den Herkules dar, wie er die Alkeste aus der Unterwelt ihrem Gemahle zuführt. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 92. Das andre führt uns die Gestalt eines Mädchens vor, welches auf einer Säule stehend in der Rechten einen Reif, in der Linken eine Lyra hält. Auf dem Kopfe ein Halbmond. Abbildung im Augusteum auf Taf. 93. Das dritte zeigt bacchische Masken, gelb auf weissem Grunde. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 94. — Sehr zierlich gearbeitetes Bronzebildchen der Venus, welche mit der Rechten die Locken sich ordnet und mit der Linken den Apfel hält, der völlig ursprünglich scheint. Mit schöner Patina. Der Stamm, an welchem die Figur befestigt ist, modern. Hoch 7¼ Zoll. (Geschenk des Grafen Wackerbarth an den König Friedrich August I.) — Kleiner nackter Jupiter mit dem Blitze, sehr sorgfältig gearbeitet. An den Füssen und an der Linken, die den Scepter hielt, ergänzt und verbogen. Hoch 4½ Zoll. — Faun mit einem Kruge auf der Schulter. Bronzette von gefälliger Arbeit. Hoch 5 Zoll. Eine gleiche findet man abgebildet auf Taf. 21 der *Antiquitatis reliquiae a March. Jac. Musellio coll.* Verona 1756.) — Bronzener Stier, 10 Zoll hoch, in welchem Heinrich Meyer eine Nachbildung des im Alterthum berühmten Stiers des Strongylion zu erkennen glaubte. Abgeb. im Kupferheft zu Meyers Kunstgesch. t. 9. C. — Ein zweites bronzenes Exemplar desselben Stiers, mit Spuren reichlicher Vergoldung. — Kleiner schreitender Stier. Bronzette von guter Arbeit und guter Erhaltung. — Schreitendes ungezäumtes Pferd von guter Erhaltung und Arbeit. 1 F. hohe Bronzette. — Schreitender Löwe. Gut gearbeitete, aber sehr verletzte Bronze. Abgeb. bei Leplat, t. 186. — Fragment eines sitzenden jungen Mannes von vorzüglicher Formenschönheit. Vielleicht Theil einer Gruppe. Hoch 10 Zoll. Abgeb. bei Leplat, t. 192. — Stehende Frau im Doppelchiton, von Hase als Nemesis erklärt. Ihr Kopf ist einfach mit Bändern umwunden; sie hat die Linke in die Seite gestemmt und den Finger der Rechten warnend an den Mund gelegt. Unverkennbar gehört diese (unciselirte) Bronzette noch einer Periode an, wo die Darstellung der Nemesis den alten Afroditenbildern ähnlicher war und man von der allegorischen Sinnbildnerei, wie solche in der spätern Kunstweise zu Tage tritt, sich fernhielt. Frühere Archäologen nannten gleiche und ähnliche Bronzebilder Angerona, deren Begriff aber uns noch ganz im Dunkel liegt und deren Bild auch nur in altitalischer Weise denkbar ist. Hoch 7½ Zoll. — Stierkörper von durchsichtigem Alabaster, mit Kopf, Schweif und Füssen von Bronze. Um den Hals herum ein Kranz. Der grössere Theil davon sicher antik. Hoch 8 Zoll. (Aus dem grünen Gewölbe hieher versetzt.) — Dreifuss zum Aufstellen der Lampen. Der auseinander zu schiebende staudenförmige Schaft, welcher in einen Blumenkelch endet, ist von drei Hunden gebildet. Hoch 3 F. Abbildung bei Leplat, t. 183. — Völlig erhaltner Metallspiegel, auf dessen Fläche man in Umrissen den Hermes mit dem Caduceus und den Flügelschuhen sieht. — Venus mit dem Klappspiegel. Nackte, 8 Zoll hohe Figur, deren Kopfschmuck in ein Blatt ausgeht; wahrscheinlich Griff eines Spiegels. — Glockenförmiges Gefäss von gebrannter Erde. Eine nackte Frau mit der Handtrommel steht vor einer halbbekleideten sitzenden, die den Thyrsus in der Linken hält und mit der Rechten etwas darauf zu legen scheint. Dahinter ein tanzender Satyr. Im Felde Binden. Auf der Rückseite drei Mantelfiguren. Röthliche Gestalten auf schwarzem Grunde. Vortrefflich erhalten. Ueber dieses bei Leplat, t. 179 ungenügend abgebildete Gefäss vergl. man Böttigers Griech. Vasengemälde 1. Bd. 3. Heft S. 10. (Höhe 1 F. 1½ Z.) — Vase mit der Darstellung des Theseus, welcher den stierköpfigen Minotaurus ersticht. Dahinter eine Frau. Auf der Rückseite ein Satyr tanzend mit einer Nymfe. Schwarze Gestalten auf rothem Grunde. Abgebildet im Augusteum, t. 154 und früher in Winckelmanns *Mon. ined. t. C.* (Hoch 7½ Z.) — Andre Vase. Ein nackter Krieger mit der Chlamys auf der Schulter hält in der Rechten den Speer; zur Seite das Schild. Ein Anthemion mit Blumen umgibt ihn. Auf der Rückseite ist eine gleiche Darstellung. Rothe Gestalten auf schwarzem Grunde. Abgeb. bei Leplat, t. 181. (Höhe 1 F.) — Vase mit der Darstellung eines Fürsten im phrygisch-asiatischen Kostüm. Er hält das Scepter und eine Schale, in welche die vor ihm stehende Weiblichkeit einzugiessen scheint. — Vase mit der Darstellung eines

jungen mit Schild und Doppelspeer gerüsteten Kriegers, welcher vor einer Frau steht, die ihm Kranz und Fruchtkorb bietet. Im Felde Trommel und Binde. Der Grund der Vase ist rothbraun. Auf der Rückseite zwei Mantelfiguren. Bis auf den Fuss sehr gut erhalten. Abgeb. bei Leplat, t. 180. (Höhe 22½ Z.) — Vase, deren Hauptseite zwei Mädchen und zwei spitzohrige Satyren zeigt, die einen bacchischen Tanz aufführen; auf der Rückseite drei Mantelfiguren. Sie ist bei Leplat, t. 180 abgeb. Vergl. noch Böttigers Vasengemälde, 1. Bd. 3. Heft, S. 12. (Höhe 13½ Z.) — Sorgfältig gearbeitete Bronzefigur eines nackten mit Thierhaut bekleideten Kriegers, der um die Hüften das kurze germanische Schwert hat. Durch das Haar und den Schnurrbart kündigt sich in dieser 1 Fuss hohen Figur ein Barbar an. Bemerkenswerth bleibt, dass der Rücken abgesägt ist. — Germanischer Brautschmuck von Bronze. Dem Materiale nach zu schliessen römische Arbeit. In der Form weicht dieser Schmuck von dem in Dr. Klemm's Handb. der german. Alterthumskunde auf S. 72 beschriebenen und auf Taf. V. 1. mitgetheilten etwas ab. Uebrigens empfiehlt er sich durch die saubere Arbeit und gute Erhaltung. Gefunden 1824 in der Nähe von Hof und hieher geschenkt 1834 durch den Generallieutenant von Miltitz. — Fünf Gefässe von gebranntem Thon, Meisterstücke germanischer Thonbildnerei. Darunter ein Vogel und dreifache und doppelt getheilte Gefässe, über welche Dr. Klemm's Handb. der german. Alterth. nachzulesen ist. — Mehre römische Marmorkistchen mit giebelartigem Deckel und mit Frontziegeln an der Seite; auch solche mit Rollen am Ende des frontonartigen Deckels. — Altchristliche Malerei hinter Glas, auf der andern Seite durch Glas geschlossen; angeblich aus dem Grabmale der Aller. Das Gemälde zeigt in Gold auf schwarzem Grunde einen älteren Mann und einen Knaben. (Hergeschenkt durch den Grafen Wackerbarth.) — In den Nischen eines in diesem Saale nachgebildeten römischen Columbariums sieht man 143 Gefässe aus germanischen Gräbern, welche im Umfange des Königreichs Sachsen (nämlich Alles dazu gerechnet, was 1812 noch dazu gehörte) seit mehr denn hundert Jahren aufgegraben wurden. Man findet hier so ziemlich alle in Dr. Klemm's Handb. der germ. Alterthumskunde (S. 164) verzeichnete Formen von der Schale bis zur zierlichen Urne in interessanter Mannichfaltigkeit und zum Theil in höchst merkwürdigen Exemplaren beisammen. Von der rohesten Thonarbeit finden sich Proben, so wie von den Anfängen der verfeinerten Masse; und eben so zeigt die Gestalt die Uebergänge von der Sorge für das erste Bedürfniss bis zu den frühesten Regungen des Luxus. Da eine Zusammenstellung nach Fundorten unmöglich war, so hat man sie nach den Formen gruppirt. Viele dieser Krüge enthalten noch Asche. Ungenau abgebildet findet man die merkwürdigeren Formen bei Leplat, t. 195. 196; nachträglich mehre bei Lipsius, Supplementband, t. 30. 33. — Farnesischer Congius, ein auf dem Kapitole im Jahre 828 d. St. geaichtes Gefäss, mit der Inschrift: *Imp. Caesare || Vespas. VI || T. Caes. Aug. F. IIII.*ᵒˢ *|| Mensurae || exactae. in || Capitolio || P. X.* Dies Gefäss (farnesischer Congius genannt nach dem frühern Besitzer, dem Kardinal Odoardo Farnese) war vergoldet und ist sehr gut erhalten. Die Geschichte dieses Gefässes und die Verhältnisse der daraus sich ergebenden Maase zu den jetzt gebräuchlichen erzählt die Abhandlung von Heinrich Hase: Ueber den farnesischen Congius im K. Antiken-Saale zu Dresden. Berlin 1824. 4. Ungenau bei Leplat, t. 184. — Farnesischer Sextarius, gleichberühmt in der Geschichte der Metrologie und in der eben angeführten Abhandlung gleichfalls bestimmt und erörtert. Leplat, t. 193. — Kleine Sammlung geschnittener Steine, darunter ein Niccolo mit der sehr zierlich gearbeiteten Darstellung eines lesenden Philosophen vor einer Herme (mit der Beischrift *Spapri*); ein Taschenkrebs, Karneol mit antiker Fassung; ein Agathonyx mit weiblichem, durch eine eigenthümliche Locke sich auszeichnenden Kopf; gefasster Karneol des jugendlichen Herkules mit der Keule, dabei zur Täuschung das Wort *ΓΝΑΙΟΣ*. (Nach Natters Ansicht — s. *Traité de la gravure en pierres fines, préf. XXX* eine Arbeit des Costanzi.) Dunkler Jaspis mit dem durch Widderhörner und durch sieben umgebende Stralen bezeichneten Ammonskopfe (abgeb. bei Lippert I. 857, bei Tassie Nr. 1443). Karneol mit der dreigestaltigen Hekate (abgeb. bei Lippert I. 224, bei Tassie Nr. 2049). Weissgebrannter Chalcedon mit dem thronenden Zeus (bei Lippert I. 15, bei Tassie Nr. 940). Gefasster Karneol, welcher Hermes, Pallas, Zeus, Juno und Apollo stehend mit ihren Attributen zeigt; Zeus und Juno mit Pateren in den Händen, die auf einen Gang zum Festmahl deuten. (Abgeb. bei Lippert I. 25, bei Tassie Nr. 835.) Topas mit dem einen Helm schmiedenden Hephästos in althellenischer Auffassung. Karneol mit panzerschmiedendem Hephästos. (Lippert III. 480.) Amethyst mit nackter Venus, die sich mit der Linken auf eine Säule stemmt, während sie mit der Rechten die Periskelis des Fusses umlegt (einer kleinen

im Besitze des Hrn. von Quandt befindlichen Marmorstatue ähnlich.) Gefasster Karneol mit dem ruhenden Herkules in der Stellung des Farnesischen. (Arbeit des 1737 verst. Steinschneiders Flavio Sirleto.) — In einem Schaukasten kleine ägyptische Götterfiguren in Porzellanmasse mit blauem und grünem Schmelzüberzuge, merkwürdig durch die saubere Arbeit und treffliche Erhaltung. — Weibliches, wahrscheinlich indisches Idol, in sehr sauber ausgeführter Bronze, welche Spuren von Vergoldung zeigt. Vielleicht Lakschmi, die Göttin des Segens. Hoch 6 Z. — — (Literatur und Kupferwerke: J. Casanova's Abhandlung über alte Denkmäler der Kunst, besonders zu Dresden. Leipzig 1771. 8. — Beschreibung der kurfürstlichen Antikengallerie in Dresden, von J. Fr. Wacker und J. G. Lipsius. Dresden 1798. 4. — Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag, von Aloys Hirt. 1830. S. 128. — Verzeichniss der alten und neuen Bildwerke und übrigen Alterthümer in den Sälen der kön. Antikensammlung zu Dresden. Von H. Hase. Dresden, Walthersche Hofbuchhandlung. — Wilh. Gottl. Becker's Augusteum, Dresdens antike Denkmale enthaltend. 2. Auflage, mit Nachträgen von Wilh. Adolf Becker. Drei Bände oder dreizehn Hefte mit 154 Kupfertafeln in Folio. Text in gr. 8. Leipzig 1832—33. — Des Ingenieuroffiziers, Baron Leplat's *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie de Dresde.* 1733. *fol.* [wozu noch 1803 ein Nachtrag von Lipsius kam], hat künstlerisch keinen Werth und ermangelt alles Textes.)

Im Stallgebäude befindet sich die Sammlung von Gypsabgüssen, deren Hauptbestandtheil die von Raphael Mengs in Italien zusammengebrachten 600 Abgüsse antiker Bildwerke ausmachen. Vergl. Matthäi's Beschreibung der antiken und modernen Bildwerke, die sich im Mengsischen Museum in Gyps nachgebildet finden. Dresden 1832. — Im Zwinger sieht man seit 1839 die Abgüsse der berühmten im Britischen Museum befindlichen Elgin-Marmors (der von Lord Elgin aus Athen entführten Tempelbildwerke). — Das grüne Gewölbe im königlichen Schlosse enthält in acht grün gemalten Sälen, welche mit Spiegelglas, Serpentin und Marmor geschmückt sind, einen reichen Schatz von Edelsteinen und verschiedenen Kunstarbeiten in Gold, Silber und Elfenbein. Seit 1832 ist es noch durch einen Theil der frühern Kunstkammer vermehrt worden. Unter den mancherlei Kunstwerken und Kostbarkeiten zeichnen sich aus: der grosse Onyxcameo mit dem Kopfe des Kaisers Augustus; der Onyx von 6⅔ Zoll Höhe und 4¼ Zoll Breite; das Kriegsschiff mit Tauen von gesponnenem Golddrath und mit Segeln von dünnem Elfenbein; fünf Tische von florentinischer Musivarbeit; ein sich kratzendes Hündchen, Bronzette von Peter Vischer; Emailfigur der Magdalena (ein Werk Dinglinger's); Elfenbeinschnitzwerk, darstellend die Opferung Isaaks etc. etc. (Vergl. A. B. v. Landsberg: das grüne Gewölbe in Dresden. 9. Aufl. 1843. Arnoldische Buchhandlung.) — Im Gebäude auf der Brühlschen Terrasse: die Gemälde von Canaletto und Alexander Thiele, und die nach Raffael's Zeichnungen gewirkten Teppiche.

Die kön. Gallerie der Kupferstiche und Handzeichnungen, im Zwinger befindlich, theilt sich in 12 Klassen mit mehren Unterabtheilungen, wo die Portefeuilles und Bücher in folgender Ordnung aufbewahrt sind: Klasse I. Italische Schule der Maler und Stecher. Kl. II. Französische Schule. Kl. III. Niederländische Schule. Kl. IV. Deutsche Schule. Kl. V. Englische Schule. Kl. VI. Gallerlewerke. Kl. VII. Bildnisssammlungen. Kl. VIII. Architektur- und Ansichtenwerke. Kl. IX. Antiquitäten. Kl. X. Ceremonien, Festlichkeiten, Kostüme, Curiosa etc. Kl. XI. Die zur ganzen Kunstsammlung gehörende Bibliothek. Kl. XII. Originalhandzeichnungen. Die Samml. umfasst über 300,000 Blätter, darunter sich die kostbarsten Merkwürdigkeiten finden. Zu diesen zählt man: eine Silberstiftzeichnung von Jan van Eyck (Bildniss des Jodocus Vitus, Vyts oder Veit, des Donators des berühmten Genter Altarbildes, nämlich derselbe Kopf, der sich auf dem einen der jetzt im Berliner Museum befindlichen Flügelbilder jenes grossartigen Altarwerks vorfindet) mit vielen undeutlichen Schriftzügen im Hintergrunde; ferner Handzeichnungen von Albrecht Dürer (köstliche Maria mit dem Kinde von spielenden Engeln umgeben, in reichverzierter Arkade, *auf braunem Papier mit Tusche und Gold*, *bezeichnet* 1509; bärtiger aufblickender Apostelkopf von edlem Ausdruck, *auf blauem Papier mit Tusche und weiss gehöht*), Hans Burgkmair (mehre einzelne Bischöfe und Heilige, *leicht in den Schatten getuschte Federzeichnungen*), Heinrich Aldegrever (zwei lebensgrosse Brustbilder, *mit Kohle gezeichnet und das eine mit weissen Lichtern aufgehöht*), Christoph Amberger (ein Flötenbläser, *Tuschzeichnung*); Sebald Beham (sehr schöne Studie von zwei gegen einander gefalteten Händen aus dem J. 1576, *mit der Feder gezeichnet und weiss aufgehöht;* auch eine Auferstehung Christi mit mehren Episoden), Veit Hirschvogel d. A. (sehr schöne Federzeich-

nungen zu drei Glasfenstern, namentlich auch zum Markgrafenfenster zu Nürnberg), Michel Wolgemut (sehr schöne Federzeichnung einer Marie mit dem Kinde), Hans von Kulmbach (Christus als Weltrichter, zur Seite Maria und Johannes knieend und fürbittend), Hans Schäuffelin (die Vermählung Josefs und Mariens, *grosse Federzeichnung mit wenigen leicht getuschten farbigen Tönen* — die Figuren auffallend kurz; eine knieende Weiblichkeit mit einem Tuch in den Händen, *sehr schön und lebendig, doch leider die Umrisse beschnitten*), Georg Pencz (sehr schön mit der Feder gezeichneter Saturn, *breit und kühn und in den Schatten leicht getuscht;* der Kopf Johann Friedrichs von Sachsen, lebensgross mit der Feder auf Pergament gez. 1543), Hans Seb. Lautensack (mit der Feder gezeichnete Landschaften), Christoph Maurer (Federzeichnung vom J. 1608), Joachim Sandrart (Röthelzeichnung eines schlafenden Faun und Federzeichnung einer Allegorie auf die Eitelkeit alles Irdischen, letztere fleissig und sauber getuscht und weiss aufgehöht), D. van Heer (eine höchst seltene Feder- und Bisterzeichnung dieses wenig bekannten Meisters, nämlich eine in Brouwers Art gehaltene, äusserst reich componirte Darstellung eines holländischen Dorffestes), Heinrich Wehle (grosse Landschaft mit Eichen bei einer Mühle, kostbare Kreidezeichnung nach der Natur) etc. etc. Ferner Originalzeichnungen von Michelangelo (der Leichnam des Herrn, von zwei Engeln gehalten und von der Gottesmutter beweint, in einem schönen Stiche von Julio Bonasone bekannt), Raffael (die Marter der heil. Felicitas, eine sehr reiche, durch Marcantonio's Stich bekannte Composition), Carlo Maratti (Selbstporträt in natürlicher Grösse, höchst geistreich vollendete Rothsteinzeichnung, wonach Johann Anton Riedel eine Radirung geliefert hat), A. R. Mengs (ausgezeichnet fleissig mit schwarzer Kreide gearbeitete Halbfigur des 1763 verst. Kurfürsten Christian von Sachsen in Rüstung; ferner Mengs eigenes Bildniss, von ihm und seinem Schüler Casanova in natürlicher Grösse gezeichnet, schön modellirt und ausserordentlich vollendet) etc. etc. Schätzbare Zeichnungen bedeutender Zeichner nach berühmten Gemälden, z. B. die ausserordentlich geistreichen Bisterzeichnungen Maratti's nach Hauptwerken Correggio's (Madonna des heil. Sebastian; Mad. des heil. Georg; der zu Parma befindliche heil. Hieronymus oder der Tag des Correggio, und die weltberühmte Nacht); treffliche Sepiazeichnungen Seydelmann's nach *Baroccio's* Hagar in der Wüste, *Mengs'* pfeilprüfendem Amor und *Antoine Pesne's* Taubenmädchen; schöne Kreidezeichnungen von Pierre Hutin (nach *Rembrandt's* goldwiegender Mutter), Charles Hutin (nach *Rubens* Löwenjagd und *Bassano's* die Krämer aus dem Tempel jagendem Christus), Marcello Bacciarelli (nach *Holbein's* Londner Goldschmied und *Parmeggianino's* Madonna della Rosa), Küchler und Stölzel (nach *Mengs* Altargemälde der Himmelfahrt Christi in der kath. Hofkirche Dresdens, nach welcher äusserst fleissigen Zeichnung eine gleich grosse Lithographie von Louis Zöllner existirt); gute Rothstiftzeichnungen von Gandini (nach *Trevisano's* reich componirtem Kindermord und nach einem männlichen Porträt *Dosso Dossi's*), Bacciarelli (nach *Pietro Facini's* heil. Familie), Internari (nach *Tizian's* berühmtem Zinsgroschen und nach desselben Meisters liegender Venus, welche auch die Prinzessin Eboli genannt wird), Therese Mengs (nach *Ann. Caracci's* Täuferbilde), Adam Oeser (nach *Andrea del Sarto's* Opfer des Abraham und *Calabrese's* Esther vor Ahasverus); die Blätter Torelli's nach *G. M. Crespi's* sieben Sakramenten (charaktervolle Zeichnungen, klarer als die nachgedunkelten Gemälde); die treffliche Zeichnung Charles Hutin's nach der grossen Landschaft mit Heerden von *Rosa di Tivoli*, u. a. m. Aus der Samml. der Kupferstiche heben wir hervor: die sehr seltenen Blätter des „anonymen Meisters mit den Bandrollen," der um Beginn des 15. Jahrh. arbeitete. Ein Blatt von dem in Zeichnung und Form eigenthümlichen, in der Grabstichelarbeit äusserst feinen deutschen Meister C. S. vom J. 1466. Stiche von Martin Schongauer (z. B. eine sehr reiche Composition der Kreuztragung des Herrn, eins der grössten Blätter jener Zeit, zugleich seltnes Hauptblatt des Meisters), Albrecht Dürer (z. B. der heil. Hubertus, eins der trefflichsten und seltensten Blätter des grossen Meisters, von der Platte, welche Kaiser Rudolf II. wegen ihrer Schönheit vergolden liess), Barthel und Sebald Beham, Georg Pencz, Jakob Binck, Wenzel Hollar (der grosse Katzenkopf mit der Inschrift: *le vray portrait du chat du Grand-Duc de Moscovie* 1663, ein höchst seltenes Meisterblatt, nicht zu verwechseln mit dem kleineren Katzenkopf mit deutscher und böhmischer Schrift), Prinz Ruprecht, Lukas Kilian, Joh. Hainzelmann, Georg Friedr. Schmidt, Joh. Georg Wille, Joh. Gotthard und Friedr. Müller, Moritz Steinla (der bethlehemitische Kindermord, sehr ausgeführtes Blatt nach der Originalzeichnung Raffaels, die sich im Privatkabinet des Königs von Sachsen befindet),

Samuel Amsler, Raph. Morghen, Pietro Anderloni, Paul Toschi, Mercury, Prudhomme, John Burnet, G. P. Gibbon, Edw. Finden etc. Die fast completten Werke des J. Chr. le Blon, Erfinders der Kupferstich-Farbendruckerei. (Darunter die Kinder Karls I. nach van Dycks Bilde im Kensingtonpalaste zu London, in Schwarzkunst gearbeitet und mit mehren Platten in Farben gedruckt; die heil. Agnes nach dem ebendaselbst befindlichen Bilde von Domenichino, ebenso in Farben; Grablegung Jesu nach Tizian; Bildniss des Peter Paul Rubens in Mantel und Hut, vorzügliches Hauptblatt von grosser Wirkung und äusserst selten; Bildniss von Shakspere nach Zuccharo, von gleich herrlicher Wirkung; die heil. Katharina im Buche lesend, Halbfigur nach Correggio's im Windsorpalaste befindlichen Bilde.) Friedr. August III. von Polen als Kronprinz, ganze Figur in Harnisch, nach Rigaud's Gemälde gestochen von J. J. Balechou; eins der merkwürdigsten Hauptblätter dieses Stechers im aller seltensten Abdruck vor aller Schrift. (Die Platte wurde für August III. gestochen und zum Dresdner Gallariewerke als Frontispice benutzt. Ein zweiter Abdr. *avant la lettre*, in der Pariser Samml., ward 1807 mit 1200 Francs bezahlt.) Der Kardinal Mazarin auf dem Krankenbette, nach Delaroche gestochen von Girard; Hauptblatt dieses Schabkünstlers in vereinigter Rouletten- und Tuschmanier. — Eine grosse Anzahl in Bunzenarbeit (*au maillet*) vollendeter Platten, deren einige von Silber, die übrigen aber alle gut vergoldet sind, von der Hand der sächs. Meister Konrad Johann und David Kellerdaler aus dem 16. und 17. Jahrh., darunter ein Göttermahl, der Raub der Sabinerinnen und das Bildniss des Kurfürsten Joh. Georg II. zu Pferde sich auszeichnen. Eben so merkwürdig ist der heil. Hieronymus, Kopie nach Dürer, vom Nürnberger Matth. Strobel 1557 gearbeitet, welche Platte einst Lukas Kranach besass. Solche vergoldete Platten dienten damals zur Verzierung der Schreine und sind keineswegs zum Abdruck geeignet. — Landschaftsminiaturen von Jan Bol, darunter eine figurenreiche ausgezeichnete Ansicht vom Haag, bezeichnet 1558. — Vortreffliche Gobelins (sogenannte *Arrazzi*, gewirkte Tapeten aus Arras), darunter zwei in reichem Rahmen, welche die heil. Cäcilie nach Romanelli und die heil. Magdalene nach Guido Reni veranschaulichen und als Geschenke des Kardinals Albani nach Dresden kamen. — 43 Blätter nach den von Raffael und seinen Schülern in der vatikanischen Loggia ausgeführten Wand- und Deckenbildern, unter Leitung des Prof. Seydelmann fleissig zu Rom selbst in Gouachefarben vollendet. — Eine Sammlung von mehren hundert gezeichneten Bildnissen berühmter und ausgezeichneter Persönlichkeiten der Gegenwart, grösstentheils von der Hand Karl Vogel's von Vogelstein. Dieser Künstler, bekannt durch seine historischen Werke, durch die im kön. Schlosse zu Pillnitz und in der kath. Kapelle ausgeführten Wandbilder, und berühmt durch seine naturtreuen, geistig wahren Bildnisse, begann besagte Sammlung bereits im J. 1811, wo er nach längerer Anwesenheit in Petersburg bei der Abreise die Porträts seiner Freunde, grösstentheils Künstler, in sein Stammbuch zeichnete. Wiederholte Reisen durch Deutschland, Italien, Russland, Frankreich und England, wo der Künstler allenthalben längere Zeit verweilte und in vielverzweigten Verbindungen lebte, boten ihm reiche Gelegenheit zur Bereicherung seiner Sammlung. Im J. 1831 war letztere bis zu der Zahl von 258 Bildnissen gediehen, und nun gab ihr der Künstler eine würdige Bestimmung, indem er sie dem kön. Kupferstichkabinet zum Geschenk machte, wo sie in 11 Portefeuilles in Grossfolio aufbewahrt und den Kunstfreunden bereitwillig gezeigt werden. Seitdem vermehrte der rastlos thätige Meister theils in Deutschland, theils auf wiederholten Reisen ins Ausland die herrliche Sammlung um eine bedeutende Anzahl. Im J. 1840 wurden davon gegen eine mässige Vergütung dem kön. Kabinet noch 182 Porträts (nachmals wieder eine weitere Anzahl) überlassen, welche meist auch von Vogels eigner Hand nach dem Leben gezeichnet sind und unter welchen sich fast alle namhaften Künstler Europa's, die bedeutendsten Gelehrten und grössten Staatsmänner und viele fürstliche Häupter finden. Im Frühling 1842 ging der Künstler wieder nach Italien, wo er beinah drei Jahre verblieb; hier sowohl als auf der Hinreise durch Deutschland bereicherte er seine Sammlung abermals um 150 Bildnisse, welche (theils von seiner, theils von fremder Hand) sich jetzt noch im Besitze des Sammlers befinden. In der im kön. Kabinet aufbewahrten Samml. findet man die Ebenbilder von Goethe, Tieck, Alexander v. Humboldt, Dr. Carus, Peter Cornelius, Friedr. Overbeck, Leo v. Klenze, Schadow, Camuccini, Raph. Morghen, Paul Toschi, Canova, Thorwaldsen, Rauch, Schinkel, Gauermann, Füger, David, Gérard, Baron le Gros, Desnoyers etc. etc. Unter den noch beim Sammler selbst befindlichen Bildnissen bemerkt man das schon im J. 1822 von Vogel nach der Natur gezeichnete sprechend ähnliche Porträt Jean Paul's, ferner die P. von Thiersch, Kaulbach, Julius Schnorr, Schwanthaler, Aug. Wilh. v. Schlegel, Angelo Mai, Mezzofanti, Niccolini

Landgräfin Elisabeth, nach Näke's Bild in der Quandtischen Sammlung.

(in Florenz), Avellino (in Neapel), Paul Laroche, Graf Josef Lemaitre und Gräfin Ida Hahn-Hahn. Jedem der von Vogel zusammengebrachten, jetzt über 600 betragenden Bildnisse, ist die eigenhändige Namensunterschrift der dargestellten Personen nebst Angabe des Geburtsjahres und Geburtsortes beigefügt; von vielen der Dargestellten findet man auch einen ihrem Geist und Charakter entsprechenden Gedanken beigeschrieben. —— (Ausführliche Belehrung über die gesammten Schätze des kön. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets, welches dem studirenden Besucher den vollständigsten Ueberblick über die ältern und neuern Schulen der zeichnenden und vervielfältigenden Kunst gewährt, ist in einem vom verdienten Inspector der Sammlung, J. G. A. Frenzel, verfassten *Catalogue raisonné* zu suchen.)

Unter den Dresdner Privatsammlungen ist vornehmlich die des namhaften Kunstkenners und Kunstschriftstellers Joh. Gottfr. von Quandt mit Auszeichnung zu nennen. Zu den schätzbarsten Stücken der Quandtschen Samml. gehören: ein seltnes Bild von Giorgione da Castel Franco; ein berühmtes grosses Oelgemälde von Heinrich Näke: die im Hofe der Wartburg Almosen spendende heil. Elisabeth (wovon auch bei Quandt sich die herrliche Zeichnung befindet, welche 1834 von Stölzel treulichst im Stich wiedergegeben ward und wonach wir auf S. 159 einen in Eduard Kretzschmars Atelier ausgeführten Holzstich mittheilten); von Friedrich Overbeck ein Oelbild und der Carton zu den in der Villa Massimi zu Rom ausgeführten Freskobildern nach Tasso's befreitem Jerusalem (woraus Ruscheweyh die grandiose allegorische Gestalt der befreiten *Gerusalemma* und A. Krüger die Scene Sofronia's und Olindo's gestochen hat); von Julius Schnorr v. Karolsfeld eine heilige Familie und eine Madonna mit dem Kinde; von Philipp Veit eine Judith; sodann eine italiänische Ideallandschaft vom Tyroler Josef Anton Koch mit Figuren von Cornelius; eine italiänische Gebirgslandschaft, rechts Felsen und die Wohnung eines Einsiedlers, von J. M. Rohden (bekannt durch ein Blatt in kl. Querfolio mit der Bezeichnung: *Frenzel fc. aqua forti* 1827); andre italiänische Landschaften von Ernst Friedr. Oehme und Ludwig Richter; eine nordische Gebirgslandschaft von Christian Dahl: Labrofoss bei Kongsberg in Norwegen (bekannt durch den Stich von Julius Fleischmann); Landschaften von Ferdinand von Olivier, Karl Rottmann, Friedrich Helmsdorf und andern ausgezeichneten Künstlern. Endlich bemerken wir auch jene zur Quandtschen Samml. gehörige antike Marmorstatuette der mit der Rechten sich die Periskelis um den Fuss legenden Venus, deren schon bei Erwähnung einer sehr ähnlichen Figur auf einem geschnittenen Steine in der Antikensammlung gedacht worden ist.

Oeffentliche Denkmale. — An der Mauer des Kirchhofs der ehemaligen Dreikönigskirche befand sich ein altdeutscher Todtentanz in siebenundzwanzig Sandsteinreliefs. Im ersten Felde die Geistlichkeit mit dem Papst voran, im zweiten der Kaiser mit den weltlichen Standespersonen, im dritten der Bürger- und Bauernstand, im vierten die Frauenwelt unter Anführung einer Aebtissin. Ob dieser Todtentanz noch vorhanden ist und in welcher Erhaltung, darüber hat der nicht in Dresden selbst lebende Verf. dieses Art. keine genügende Kunde erhalten. — An der Ecke des botanischen Gartens in der vom Zeughause nach dem Elbberge führenden Moritzallee sieht man das steinerne, bei der Zerstörung der Festungswerke wiederhergestellte Denkmal des Kurfürsten Moritz; es stellt die Scene dar, wie Herzog Heinrich der Fromme, wenige Tage vor seinem Tode, die Regierung an seinen Sohn Moritz übergibt. Von diesem Denkmal ist immer mit vieler Rührung gesprochen worden. — Auf dem Freiplatze vor der Brücke in der Neustadt befindet sich die 1736 errichtete Reiterstatue Königs August II. (August des Starken), ein zwar imponirendes, aber keinen sonderlichen Kunstwerth beanspruchendes Werk des Augsburger Kupferschmiedemeisters L. Wiedemann. — Die Brunnen auf dem Alt- und Neumarkte mit sonderbaren Verzierungen. — Das auf dem Postplatze durch den Freiherrn von Gutschmidt gestiftete und nach dem Plane des Prof. Semper in altdeutscher Art 1843 errichtete Brunnendenkmal, bestehend aus einer vom Brunnen umgebenen sandsteinernen Spitzsäule nebst prächtigen Figuren an den Seiten unter den vier Bassins. Es sind Zwerggestalten (sogenannte Kobolde), welche als Bassinsträger unter ihrer Last zu ächzen scheinen und dem Drucke sich zu entziehen vergebens bemüht sind. — Mitten im Zwinger auf einem hohen Granitpostament die nach Rietschel's Modell in der Giesserei zu Lauchhammer ausgeführte bronzene sitzende Kolossalstatue des Königs Friedrich August mit den ebenfalls bronzenen, durch ihre grossartige Auffassung ausgezeichneten Idealfiguren der Frömmigkeit, Weisheit, Gerechtigkeit und Milde an den vier Ecken des Fussgestells. Die würdige Greisengestalt Friedrich August's, in ruhiger würdevoller Haltung auf dem Throne, hält in der Rechten das Scepter, in der Linken das Gesetzbuch. (Errichtet 1843.) — In der

Friedrichstadt, in den neuen Gartenanlagen an der Weiseritz, die seit 1835 auf hohem Granitgestell sich erhebende eiserne Kolossalbüste Antons des Gütigen, des ersten konstitutionellen Königs von Sachsen.

Neue Bauwerke. — Unter dieser Rubrik ist vor allem das nach dem Plane des Professors Gottfried Semper im J. 1837 begonnene, im J. 1840 vollendete kön. Theater zu nennen, ein kostbarer, auf Kosten der Staatskasse ausgeführter Bau, der mit seiner vordern der katholischen Kirche zuliegenden Seite einen Halbkreis bildet, an welchen sich ein Viereck anschliesst, womit links und rechts zwei quadratische Flügel oder Anbaue verbunden sind. Die Länge des Gebäudes beträgt 123, die Breite 120 und die Höhe (mit dem Dache) 58 Ellen. Durch seinen äussern ausgezeichneten Skulpturenschmuck, innerlich aber durch seine kostbare Malerei, Vergoldung und Stuccaturarbeit, sowie durch die Zweckmässigkeit seiner Einrichtung, stellt sich dieses Schauspielhaus als eins der schönsten Theater in ganz Europa heraus. In den Nischen vor dem Eingange sind die Statuen Goethe's und Schiller's aufgestellt, und im Giebelfelde nach dem Zwinger hin befinden sich funfzehn meist freistehende Figuren von Sandstein, welche Arbeiten sämmtlich aus dem Atelier des Professors Ernst Rietschel hervorgingen. Die Giebelskulpturen enthalten die symbolische Darstellung der dramatischen Kunst; vor der Muse Melpomene entfaltet sich eine Scene aus den Eumeniden des Aeschylus: die Verfolgung des Orest durch die Furien. Im Friese auf der Abendseite ist der Bacchuszug geschildert, ein reiches lebendiges Bildwerk, durch welches Ernst Hähnel, einer der talentvollsten Schüler des Professors Rietschel, seinen jetzigen Ruf als plastischer Künstler begründet hat. Gemeinsame Schöpfungen Rietschels und Hähnels sind die Statuen und Reliefs, welche das Innere des Schauspielhauses schmücken. Hinsichtlich der Architektur bleibt zu bemerken, dass Prof. Semper hier über den Kreis seiner strengen klassischen Studien, die er auf dem Boden Griechenlands und Italiens gemacht, hinausging, indem er bei diesem Baue auch bunte Renaissanceformen anwandte. Indess hat er dabei glänzend gezeigt, dass ein nach strengen Regeln gebildeter Künstler auch in diesen schon etwas verblühten Formen Originelles zu schaffen vermag. — Nach Plänen Sempers sind ferner gebaut: das neue Frauenhospital (1837—38) und die Synagoge (1838—40), bei welcher letztern man byzantinische und im Innern selbst maurische Formen angewandt findet. In nächster Zeit wird als ein Hauptbau Sempers das neue Museum erstehen. — Die in grossartigem Style 1833 erbaute Hauptwache, eins der edelsten Bauwerke, welches Dresden dem klassischen Geiste Josef Thürmer's (des Vorfahren Sempers im Directorat der kön. Bauakademie) verdankt. — Das neue Postgebäude auf dem Antonsplatze. Die neue Freimaurerloge, mit Skulpturen von Rietschel. Das massiv steinerne Orangeriehaus mit prächtiger Fasade, im königl. Orangegarten 1842 durch den Hofbaumeister von Wolframsdorf erbaut. Die in dems. J. auf der Brühlschen Terrasse in Halbkreisform erbaute prachtvolle Restauration, genannt Belvedere. Das stattliche Gebäude der Gewerbschule (der technischen Bildungsanstalt), vollendet 1846. Die im Bau begriffene Eisenbahn-Elbbrücke, etc.

Lebendige Förderung finden die bildenden Künste in Dresden zunächst durch die Kunstakademie (welche seit 1819 mit einer Bauschule vereinigt ist und dermalen die Künstler Bähr, Bendemann, Dahl, Ehrhardt, Hübner, Krüger, Peschel, Retzsch, Rietschel, Schnorr von Karolsfeld, Semper, Steinla, Vogel von Vogelstein etc. zu Professoren zählt); sodann durch einen grössern Kreis älterer und jüngerer schaffender Künstler (Bildhauer Beyer, Architekt Bothen, Stecher Hugo Bürkner, Maler Eppelin und Frenzel, Kupferstecher J. G. A. Frenzel, Maler Goldstein und Gonne, Baumeister Günther, Bildhauer Ernst Hähnel, Maler Hartmann, Hauschild, Köhler, Robert Kummer, Gustav Metz, Rudolf Meyer, Naumann, Nies und Theobald von Oer, Kupferstecher Karl Peschek und Gustav Planer, Maler Rolle und Röting, Glasmaler Scheinert, Maler Scholz und Schulz, Architekt Sommer, Kupferstecher Julius Thäter, Maler Otto Wagner, Lithograph Zöllner und noch mehre andre ehrenwerthe Künstler); endlich mittelbar auch durch den sächsischen Kunstverein. (In den neuen Statuten des Letztern sind folgende Paragraphen auch für die beim Verein sich betheiligenden Auswärtigen von Interesse und Wichtigkeit. Nach § 15. sollen jährlich 5 pCt. der Bruttoeinnahme zur Stiftung und Erwerbung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke zurückgelegt werden. Vorschläge für derartige Kunstwerke können sowohl vom Directorium als auch von Einzelnen und Kommunen ausgehen. Nach § 16. hat das Directorium zu prüfen, ob letzteren Falls die Vorschläge ausführbar, kunstgemäss und den Mitteln entsprechend sind. Erheischt der Vorschlag mehr als die dem Directorium dafür angemessen schei-

(Das kön. Theater zu Dresden.)

nenden Mittel, so bleibt es den Betheiligten überlassen, den Mehrbetrag selbst aufzubringen oder einen weniger Kosten verursachenden Gegenstand vorzuschlagen. Wird der Vorschlag hingegen annehmbar gefunden und in der Generalversammlung der Vereinsmitglieder genehmigt, so wird sofort zur Bestellung des Werkes geschritten, welches dann unveräusserliches Eigenthum der Kommune bleibt. 'Eine Denkschrift davon wird bezeichnen, ob es ausser dem Vereine auch durch Kommunalzuschüsse oder andre Mittel unterstützt ist. Nach § 17. ist die Wirksamkeit des Vereins durch Ankauf auf die Werke von Künstlern aller deutschen Länder und selbst von ausländischen Künstlern, wenn selbige auf einer deutschen Kunstschule gebildet worden oder in einem deutschen Lande wesentlich wohnhaft sind, ausgedehnt. Dabei sollen, ausser den in Sachsen gebornen oder daselbst lebenden Künstlern, vorzugsweise die Künstler derjenigen deutschen Länder berücksichtigt werden, welche durch eine grössere Anzahl von Aktien, wenigstens 25, die Mittel des sächsischen Kunstvereins unterstützen.) — — Zu den Männern, welche begünstigt sowohl durch ihre ausgezeichnete Stellung, als durch ihre künstlerische oder kunstwissenschaftliche Bedeutung, die Kunstpflege an diesem Wallfahrts- und Studienorte der Kunstjünger und Kunstfreunde theils unmittelbar theils mittelbar zu fördern vermögen, zählen namentlich Semper (Director der Bauschule), Jul. Schnorr (Dir. d. Kunstakad. u. Gemäldegall.), Rietschel, Bendemann, Retzsch und Steinla (an der Akademie), der bewährte Kenner der Malerei J. G. v. Quandt, der gewiegte Archäolog Dr. Heinr. Wilh. Schulz (Director des Antikenkabinets und der Münzsammlung), der blätterkundige, auch selbst als Aetzkünstler geschätzte Frenzel (Inspector des Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets), und der der wissenschaftlichen Welt als Physiolog, der Kunstwelt aber als geistreicher Autor über Landschaftsmalerei sowie als poesievoll schaffender Dilettant in der romantischen Landschaft bekannte Geh. Medicinalrath und kön. Leibarzt Dr. C. G. Carus.

Drevet, Stecherfamilie. — Der Aelteste dieses Namens, der 1664 zu Lyon geborne, 1739 zu Paris verstorbne Pierre Drevet, zeichnete sich als Porträtstecher aus und lieferte unter andern folgende vorzügliche Blätter: *Louis le Grand* (*Louis XIV.*) im Krönungsornate in ganzer Figur. Ein Hauptblatt in Royalfolio nach Hyazinth Rigaud. — *Marie Serre*, Mutter des Hyaz. Rigaud. Brustbild in Oval, mit Einfassungen. Grossfolio. — Das berühmte Bildniss des Malers Rigaud mit der Reissfeder in der Hand. Nach dessen Selbstporträt. Grossfolio. (Bei Rud. Weigel ein Abdruck vor aller Schrift 8 Thaler.) — *Louis Hector*, *Duc de Villars*, französischer Marschall; ein grosses Blatt nach Rigaud, welches in den ersten Abdrücken sechs Zeilen Unterschrift hat, deren letzte Worte *de France en Italie* heissen. — Die Stiche des ältern Drevet sind in einer sehr angenehmen Manier gearbeitet, stehen jedoch den Leistungen des berühmten jüngern Drevet bedeutend nach. — — Pierre Imbert Drevet, Sohn des Vorigen, geb. 1697 zu Paris, gest. daselbst 1739, wird von Watelet ein geborner Stecher genannt, da er bereits als dreizehnjähriger Knabe eine Platte gestochen habe, die in vielen Stücken die geübtesten Stecher zur Verzweiflung bringen könne. Es ist die Auferstehung Christi nach Jean André gemeint, wo allerdings in dem Herausgebrachten sich die Geschicklichkeit des jungen Kunstbeflissenen ausspricht, ohne dass man darum von dem Ganzen grosses Aufheben machen dürfte. Stufenweise wie jeder andre Begabte seines Fachs errang sich Pierre Imbert die Ehrenstelle, die man ihm heute in der französischen Chalkographie zugestehen muss. Er stach und zeichnete gleichermaasen verständig und sorgfältig. Seine Behandlung ist rein, auch abwechselnd genug, geschmeidig, geistreich bewegt, ja manchmal mehr als nöthig geschwungen. Seine Fleischpartien sind in den hellen Halbtönen klar durch geschwänzte Punkte nach dem Vorgange Nanteuil's, Masson's und Edelink's, behaupten aber dabei dennoch eine ihm eigene Verschmelzung, Weichheit und Vereinigung mit den Strichen. Bei vielen seiner Bildnissstiche hört das Geschwänzte dieser Punkte tiefer herab nach dem Kinne zu auf, indem sie mehr Rundung annehmen, so dass sie annähernd die Punktirung eines frischrasirten Bartes ausdrücken. Hauptsächlich stellen seine Porträts des Bischofs Bossuet und des Staatsraths Samuel Bernard (beide nach Rigaud) diese stärkere Rauhigkeit mit dem glücklichsten Erfolge dar, und sein ganzes Verfahren kann für jeden Stecher, welcher Muth hat gut nachzuahmen, als die beste Norm dienen. Auch in der Darstellung von noch so schwierig zu behandelnden Nebendingen wird er von Keinem übertroffen, und er überbietet Alle durch die Leichtigkeit, Feinheit und Weichheit der Manier, mit der er den Hermelin im Bildniss des Kardinals Dubois nachahmte; denn dieser Hermelin steht noch über dem des Bossuetporträts. Uebrigens zeigte sich Drevet der Sohn als treuer Uebersetzer der Malereien, die er zu stechen übernahm, denn obschon er die Fehler seiner Originale erkannte, that er doch nichts, um sie in

der Uebertragung auf Kupfer zu mildern und zu vermindern. Wären die Bücher zu Bossuets Füssen etwas weniger zerrissen, hätten die Gewänder des Bernard etwas weniger tütenförmige Falten, und wären die Lichter weniger verbreitet, so würde der Werth der beiden Porträts ein noch weit grösserer sein; indess wollte Drevet seine richtige Kenntniss nicht blos der Vorzüge, sondern auch der Mängel des Hyazinth Rigaud zeigen, und obschon es wahr bleibt, dass der Stecher von Malerwerken denselben nicht ängstlich nacharbeiten soll, so kann man doch bei ähnlichen Werken wie die erwähnten keineswegs die gewissenhafte und aufrichtige Treue der Nachbildung verwerfen, wie denn auch die Fälle, wo es möglich ist, mit einer gewissen Freiheit zu arbeiten, ohne dem Urbilde untreu zu werden, immerhin zu den seltnern gehören. Fast ebenso wie in Porträts, die er bewunderungswürdig stach, zeichnete sich der jüngere Drevet in der Historie aus. Der schätzbarste seiner Historienstiche ist die Darbringung im Tempel, nach Louis de Boulogne. Hätte Drevet ein Gemälde besseren Styles gewählt und hätte er an einigen Stellen eine breitere, dem Reichthum der Composition und der Grösse der Platte angemessenere Behandlung angewandt, so würde man wohl allgemein im Zweifel stehen, ob er vortrefflicher als Porträt- oder als Historienstecher sei. Wenn man aber in diesem Stiche auch sonst nichts ausserordentlich fände als den Priesterkopf, so würde dieser schon hinreichend sein, dem Stecher den höchsten Preis zu sichern. Die Haar- und Bartlocken sind, soweit sich dergleichen in so kleiner Dimension fein, weich und grossartig zugleich mit dem Grabstichel bewirken lässt, mit überraschender Wahrheit ausgedrückt. Das Gesicht scheint nicht gestochen, sondern mit lebhaftester Farbe gemalt, ja nicht gemalt, sondern lebend, athmend, sehend, beseelt von profetischer Freude. Es ist ein wahrer Edelstein; wenn man es gesehn, gedenkt man keines Mangels dieses Stiches mehr, weder in malerischer noch kupferstecherischer Hinsicht. — — Claude Drevet, der für den Neffen Pierre Imberts ausgegeben wird und dessen Leben in den Zeitraum von 1710—1780 fällt, hatte ebenfalls seine Hauptstärke im Porträt. Man kennt von ihm den Maler Thomas Murray nach Gottfried Kniller; Karl IV. von Lothringen zu Pferd, nach Callot; den Erzbischof Vintimille, nach Rigaud, u. a. Bl.

Drimborn heisst eine freundliche Villa, welche rechts von der Chaussee von Aachen nach Trier liegt. An dieses Landhaus schliesst sich ein schöner Garten und ein anmuthiges Lustwäldchen an, das durch seine hohen Bäume, durch seine kleine Eremitage, durch seine Grotten und Tempelchen sowie durch einladende Aussichten einen wahrhaft romantischen Anstrich erhält. In einer Grotte steht ein römischer Sarkophag aus Stein, welcher beim Schlosse Palant (zwischen Eschweiler und Düren) in der Erde gefunden ward. Früher hatten hier die Edeln von Drimborn, die eine Rolle in der Geschichte Aachens spielen, ihren Stammsitz. Gleich hinter Drimborn, jenseit des Beverbachs, liegt das durch eine schöne Linde bemerkenswerthe Dorf Forst und hinter diesem das Rittergut Schönforst, einst der Sitz eines Jülichschen Amtes, jetzt Besitzthum des Grafen Spee. Von dem uralten Schlosse sind nur noch ein Thurmtheil und etliche Mauerreste übrig.

Drogo (Drüon), ein Heiliger des 7. Jahrhunderts, der für den Patron der Schäfer gilt, entweder weil er vor seinem Priesterthum selbst Schäfer gewesen oder weil sein geistliches Hirtenamt irrthümlich von einem wirklichen Hüten der Schafe verstanden worden ist. Aus gleichem Grunde gilt auch St. Wendelin für einen Schäferpatron. St. Drogo's Tag ist der 16. April.

Drouyn, Leo, Herausgeber des noch im Erscheinen begriffenen Werks: *Choix des types les plus remarquables de l'architecture religieuse au moyen-âge, dans le département de la Gironde.* Jede Lieferung (Lithographien in Folio nebst Text) zu fünf Francs.

Drübeck, ein Ort unweit Halberstadt, besitzt eine mit der im nahen Huysburg 1080 gegründeten etwa gleichzeitig entstandene Kirche, welche ihren romanischen Charakter jedoch durch vielfache spätere Veränderungen sehr verloren hat. Sie war einst Klosterkirche und reiht sich jenen romanischen Basiliken an, welche mit einem Thurmbau verbunden sind. Ein der ursprünglichen Anlage nach ähnlicher Bau ist die Schlosskirche von Ilsenburg.

Drücholte, ein Ort bei Soest, welcher eine eigenthümliche alte Kapelle aufweist, die als ein Denkmal des deutsch-romanischen Gewölbebaues von kunsthistorischer Wichtigkeit ist. Sie stellt ein Zwölfeck dar und hat zwei Säulenkreise, welche um einen kleinen offenen Raum gewölbte Umgänge bilden. (Vergl. Tappe's Alterth. der Stadt Soest. T. 1. Nr. 7—8.)

Dryburgh und **Melrose**, zwei sehr malerisch liegende alte Abteien Schottlands, deren erstere sich in ruinhaftestem Zustande befindet. Beide datiren aus der kräftig-

(Dryburgh.)

sten Zeit gothischer Baukunst und Bildnerei, und sind namentlich in den Schriften Walter Scott's, dem sie von seinem Landsitz Abbotsford aus die interessantesten Excursionspunkte gewährten, auf das Umständlichste geschildert worden. In der Dryburghabtei hat man diesem Dichter ein Denkmal geweiht, wozu der Bildhauer Chantrey und Allan Cuningham die erste Idee angegeben haben. — Die von dem mönchsfreundlichen Könige David I. im J. 1136 gestiftete Abtei Melrose stellt sich als die lieblichste und malerischeste aller Klosterruinen und als eins der herrlichsten Denkmale gothischer Architektur in ganz Schottland heraus. Sir Walter Scott, der diese Abtei von mehren Punkten in der unmittelbaren Umgebung seines Landsitzes erschauen

(Melrose.)

konnte, erkor sie zum Hauptpunkte in der Scenerie eines eigenen Romans, den man unter dem Titel: „das Kloster" kennt. Kenner der anglogermanischen Bauweise erklären sie für das schönste und regelrechteste Muster der Gothik in Schottland. Bewundernswerth ist die Eleganz und der Reichthum ihrer Skulpturen, die Schönheit des verwendeten Gesteins, die Menge ihrer statuarischen Zierden und die schöne Ebenmässigkeit und Harmonie in den Details der ganzen Architektur. Durch Leichtigkeit und Zierlichkeit zeichnet sich namentlich das östliche Fenster aus. Das Gestein dieser kostbaren Ruinen ist durchaus nicht ausgewittert; ja es haben sämmtliche Ornamente noch ihre ursprüngliche Schärfe. Das prächtige Kloster war der Jungfrau Maria geweiht, und die Mönche waren Cisterzienser, deren Bauten fast

überall einen hohen, diesem Orden vornehmlich eigen scheinenden Sinn für schöne Architektur beurkunden. Historisch bleibt zu erwähnen, dass der tapfere Graf James Douglas, welcher in der berühmten, ebenso muthig und geschickt als blutig ausgefochtenen Schlacht bei Otterburne (am 15. August 1388) den Sieg der Schotten mit seinem Tode erkauft hatte, hier unter dem Hochaltare der Abteikirche seine Ruhestätte erhielt. Ueber dem ihm errichteten Grabmale ward sein Banner aufgehangen. Bei Melrose selbst fand im J. 1526 ein Gefecht statt, wo der Plan des minorennen Königs Jakob, mit Hilfe des Laird von Buccleugh sich aus der Gewalt des übermüthig schaltenden Grafen von Angus und der andern Douglas zu befreien, gänzlich vereitelt ward. Dieses Gefecht bei Melrose zog eine schreckliche Fehde zwischen den Stämmen der Carr's und Scott's nach sich, welche mehre Jahre auf der schottisch-englischen Grenze wüthete und unter dem Namen des Border- oder Grenzerkriegs aus der Geschichte wie aus Dichtungen bekannt genug ist. Prächtig sind diese Grenzerkämpfe in den Erzählungen des letzten Minstrel von Walter Scott geschildert. In dieser Dichtung wird auch die Abtei Melrose apostrophirt, und zwar in den ersten Versen des zweiten Gesanges.

Willst du recht das schöne Melrose sehn?
Musst hin im blassen Mondschein gehn,
Wenn die Nacht die zerbrochenen Bogen umspinnt,

Die Säulen vortreten im weissen Schimmer,
Wenn das kalte Licht herniederrinnt
Und strömt auf des Mittelthurms Trümmer;
Wenn Pfeiler um Pfeiler in wechselnden Reihn
Wie von Ebenholz und von Elfenbein
Sorgsam scheinen gebildet zu sein;
Wenn die Bilder besäumt das Silberlicht
Und die Schrift aus ihrem Munde spricht:
„Leb' recht und im Tode verzage nicht!"
Wenn fern das Rauschen des Tweed hertönt
Und über den Gräbern die Eule stöhnt;
Dann geh du — doch geh allein — und schau
Des heiligen David zertrümmerten Bau,
Und du schwörest, musst du heimwärts gehn,
Dass solch ein Bild, so traurig und schön,
Dein Auge nie zuvor gesehn!

— Kaum eine Viertelmeile westlich von der Melrose-Abtei befindet sich ein grünbewachsener Hügel, der etliche hundert Fuss über dem Spiegel des Tweed sich erhebt, jenes schönen Stromes, welcher in breitem Bette klar und durchsichtig über milchweissen Kieselgrund fliesst. Der grüne Hügel heisst der „Zauberhügel," denn nach alter Sage hielten hier die Elfen einst grosse Versammlung, um diejenigen zu bestrafen, die durch boshafte Streiche ihren Zorn auf sich geladen hatten.

Dryope (griech. Myth.) hiess die Tochter des Königs Dryops, welche umherziehend mit den Heerden ihres Vaters am Oeta eine Gespielin der Hamadryaden wurde, die ihr Hymnen auf die Götter singen und im Reihen tanzen lehrten. Beim Reihentanz ward sie von Apollo gesehen, der nun, sie zu besitzen verlangend, flugs in Gestalt einer Schildkröte erschien. Mit dieser spielten die nichts ahnenden Nymfen, und auch Dryope nahm sie auf den Schoos. Kaum ruhte aber die Schildkröte auf dem holden Schoose, als sie plötzlich verwandelt als mächtige Schlange dalag, vor deren Ringeln die Nymfen entsetzt flohen, so dass Schlangenapollo allein bei der Geliebten zurückblieb. Als Dryope darauf mit Andrämon, dem Sohne des Oxylos, sich vermählt hatte, gebar sie einen von Apollo empfangenen Sohn, den Amphissos. Als dieser herangewachsen war, baute er die Stadt Oeta am gleichnamigen Berge und errichtete hier dem Apollo einen Tempel. Aus diesem entführten die Hamadryaden die Dryope und verbargen sie im Walde. An ihrer Stelle liessen sie eine Schwarzpappel und eine Quelle entstehen. Dryope aber ward aus einer Sterblichen eine Nymfe. Amphissos baute den Nymfen einen Tempel, dem kein Weib nahen durfte, weil zwei von den Nymfen zur Strafe in Fichten verwandelte Jungfrauen die Entrückung der Dryope gesehn und davon geplaudert hatten. — Ovid (Metamorphosen IX. V. 325 ff.) nennt die Dryope eine Tochter des Eurytos und eine Halbschwester der Iole auf Euböa. Die Beziehungen zu Apollo und Andrämon bleiben bei ihm dieselben, nur beschreibt er anders die Verwandlung Dryopens. Mit ihrem Säugling Amphissos am Ufer eines Sees wandelnd, um den Nymfen Kränze zu bringen, bricht sie für das Kind eine Lotosblüte. Dadurch verletzt sie die in einen Lotos verwandelte Nymfe Lotis, und wird nun selber in einen Baum verwandelt.

Dschimilah, der neuere arabische Name einer alten römischen, in Ruinen liegenden Stadt im Algierischen, welche erst in jüngster Zeit, seit die Franzosen ihre afrikanische Herrschaft begründet haben, der europäischen Forschung zugänglich geworden ist. In der Trümmerstadt Dschimilah liegen die Reste vom alten Culculum vor; dies beweisen an Ort und Stelle gefundene Inschriften wie: *Splendidissimus ordo coloniae Cuicultanorum* oder *Cuiclianiae*. Die Stadt liegt 26 Lieues westlich von Constantine, am Weg nach Biban, 9 Lieues östlich von Setif, und gehörte sonst zu dem sitifischen Mauritanien. Die Zugänge sind schwierig, auf schmalen Pfaden längs steilen Abhängen, nirgends die Spur einer Römerstrasse, rings düster aussehende Berge, die oft des Winters von Schnee bedeckt sind. Für die Römer scheint es ein Lustort gewesen zu sein, man findet ein noch fast ganz erhaltenes Theater, in der Nähe stehen noch zwei Mauern von einem Tempel, weiterhin sieht man Säulenschäfte von beträchtlicher Dimension, Siegesaltäre, man findet Basreliefs, Mosaiken etc. Besonderes Interesse hat den Franzosen der hier vorgefundene Triumfbogen gewährt, der sich zwar als ein bescheidenes, dazu sehr verwittertes Bauwerk herausstellte, aber als antikes Siegesdenkmal den neuen Eroberern der einst zum römischen Weltreich zählenden nordafrikanischen Provinz sehr würdig erschien, nach Paris versetzt und zu einem Monumente für den frühverstorbenen Herzog Ferdinand von Orleans, der so jugendmuthig und glücklich in Algérien kämpfte, verwendet zu

werden. Der besterhaltene Theil dieses Triumfbogens war die etwas eingedrückte Bogenwölbung, deren Schlussstein jedoch nur noch an den Enden gehalten ward, daher er alle Augenblicke herabzustürzen drohte. In einer Beschreibung aus dem J. 1843 heisst es: Die Höhe des Monuments, wie es jetzt ist, beträgt 11 Metres, die Breite 11½; es besteht aus einer einzigen Arkade, die 6 Metres hoch und 4 breit ist. Zwei Pfeiler auf jeder Seite ruhen auf einem gemeinschaftlichen Säulenstuhl und rahmen die Trumeaux ein, in deren jedem eine Nische eingegraben ist, die vielleicht zur Aufstellung einer Statue bestimmt war. Das Fries ist einfach, die Attika bietet die auf fünf Steinen eingehauene Inschrift dar, der erste Stein ist aber herausgefallen und liegt zerbrochen auf dem Boden, so dass auch mehre Buchstaben fehlen. Auf der Vorderseite des linken Pfeilers nach innen entdeckt man die Namenszüge des Herzogs von Orleans, die derselbe im Jahr 1839 eigenhändig eingegraben hat.

Dübel; s. Döbel.

Dubufe, Eduard, Geschichts- und Bildnissmaler zu Paris, stammt noch aus Davids Schule und brachte es, wiewohl er spät zu malen anfing, zu einer enormen Technik, zu einer staunenswerthen Leichtigkeit und hohen Eleganz. Vor Winterhalter, der hier jetzt alle andern Porträtisten in Schatten stellt, war er der Modemaler von Paris. Dubufe ist ein Mann von feinem Geschmack, aber seine Behandlung zu duftig zart als dass sie ganz Natur sein könnte; sie eignet sich mehr für weibliche denn für männliche Porträts. Im J. 1844 rühmte man sein ausgestelltes Genrebild „das Gebet" als eins der gelungensten Staffeleigemälde des Salons. Es zeigt eine schöne Mutter im Kostüme des 15. Jahrh. Sitzend hält dieselbe ihr fast nacktes Mädchen auf dem Schoosse und faltet dem Kinde die Händchen zum Gebet. Zu ihren Füssen befindet sich ein schöner älterer Knabe, in dessen Haltung sich schon eine gewisse Unabhängigkeit zu erkennen geben will, und dahinter sieht man den jungen Vater, der das Ganze mit Liebe betrachtet.

Duchalais, Ad., Verfasser einer 1846 erschienenen *Description des médailles gauloises faisant partie des collections de la bibliothèque royale, accomp. de notes explicatives. Paris.* (Ein 23 Bogen starkes Werk in 8. mit zwei Kupfern.)

Duchesne, ein Kunstliebhaber zu Paris, besonders bekannt durch seine Schrift: *Essai sur les Nielles. Paris* 1826.

Ducornet, ein jetztlebender Maler zu Paris, der ohne Arme geboren ist. In seiner Werkstatt sah man 1845 ein für die St. Ludwigskirche auf der Insel Louis (in Paris) bestelltes kleines Bild von 3 F. Höhe und 6 Fuss Breite, das den heil. Dionysius vorstellt, wie derselbe mit dem heil. Rustikus und dem heil. Eleutherius, seinen Schülern, den Gallischen Völkern die „frohe Botschaft" verkündet.

Ducq, Janie, geb. im Haag 1636, gest. um 1672 als Hauptmann in einer holländischen Grenzfestung, war ein Schüler Paul Potters und malte in dessen Weise ausgezeichnete Thierstücke. Auch glänzte er als Schilderer soldatischer Scenen. Er ward von seinen Landsleuten über Palamedes gestellt; man lobte nämlich ein Palamedisches Stück gewöhnlich mit den Worten: *het is als van le Ducq geschildert!* Man fand die Ducqschen Arbeiten genauer in den Umrissen, bestimmter in der Zeichnung, breiter in den Massen und transparenter im Kolorit. Natürlich schätzte man auch seine Handzeichnungen sehr, die er mit schwarzer und rother Kreide sowie in Aquarell ausführte. Gleiches gilt von seinen Kupferstichen, besonders von den acht Hundeblättern. Man bewundert hier den frappanten Ausdruck, die naturtreue Charakteristik und die glücklichen, geistreich gegebenen Stellungen der Thiere. Im Ganzen gemahnen seine Blätter an den Meister Paul Potter; sie sind aber von härterer und nicht so zierlicher Arbeit. Die Hundefolge hat ein Titelblatt, das ein Basrelief mit drei Hunden und einem Kinde in architektonischem Rahmen zeigt. Die kais. Gemäldegallerie zu Wien besitzt von ihm ein Soldatenstück. In einem grossen leeren Saale bittet eine in schwarzen Atlas gekleidete Dame einen Offizier fussfällig um ihre Kostbarkeiten, welche ein Soldat aus ihrem Koffer nimmt. Sie legt dem Offizier zugleich eine Schrift und Geld vor. Weiter zurück kniet ein Mann vor einem andern von mehren Soldaten umgebenen Offizier. (Der Bezeichnung nach, welche *A. le Duc f.* lautet, möchte dies Bild freilich einem andern, weniger bekannten, aber gleichzeitigen Künstler angehören, von welchem unter gleicher Bezeichnung auch Stücke in der Dresdner Gall. gefunden werden.)

Ducq, Jos. Franz, geb. 1762 zu Ledegham in Flandern, gest. 1829 als erster Prof. und Director der Akademie zu Brügge, hat sich einen guten Namen in der Geschichts- und höhern Genremalerei erworben. Bekannt sind von ihm: ein Scipio, der die Gesandten des Antiochus empfängt; Esther und Ahasverus; der Schulmeister nach Bions Idylle; Meulemeester im Vatikan vom hohen Gerüst herabsteigend, nachdem er die Logen Raffaels gezeichnet; Angelika und Medor (für Hrn. von

Lecluse zu Brügge gemalt und in Bast's Salon de Gand 1820 gestochen); Antonello da Messina in der Werkstatt des Jan van Eyck. Letzteres Gemälde ward 1821 durch den Brand im Palaste des Prinzen von Oranien vernichtet; einen Umrissstich davon findet man in Bast's Genter Salon.

Dufay, J. E., Verfasser einer *Notice sur la vie et les ouvrages de Wicar, peintre d'histoire* (4½ Bogen in 8. mit Bildniss), die 1844 zu Lille erschien.

Dughet, Kaspar; s. unter Poussin.

Dujardin, Karel; s. K. du Jardin.

Dumont, Augustin Alexandre, Sohn des im hohen Alter 1844 verstorbenen Bildhauers Jacques Edmond D., ward 1801 zu Paris geboren, lernte bei seinem Vater, arbeitete dann im Atelier des Cartellier, gewann den ersten grossen Preis 1823, förderte hierauf seine grössere Ausbildung auf einer Studienreise in Italien, arbeitete in Rom die schöne (1827 vom König von Frankreich erworbene) Gruppe des Amor und der Psyche und eine andre der Leukothea als Pflegerin des jugendlichen Dionysos, schuf auch eine Büste des Barons Guérin, die er der franz. Akademie zu Rom, deren Director G. gewesen, als dankbarer Pensionär schenkte, lieferte später zu Paris noch mehre werthvolle Skulpturen und ward endlich in Folge des gewonnenen Rufes zum Mitglied des französ. Instituts erwählt. Seine Werke bezeugen den Einfluss, den Canova auf ihn geübt, doch verbindet Dumont der Jüngere mit dem Streben nach dem Glatten und Zierlichen auch ein genaueres Naturstudium.

Dumont, Jacques Edmond, Bildhauer und Vater des Bildhauers Augustin Dumont, gestorben 1844 zu Paris, war daselbst den 10. April 1761 geboren, hatte unter Pajou seine Studien gemacht und den grossen Preis im Jahre 1788 davon getragen. Grosse Ehre erwarb er sich später durch die tüchtigen Statuen des Ministers Colbert (am Eingange der Deputirtenkammer) und des Lamoignon de Malesherbes (im Justizpalast zu Paris). Die Colbertstatue hat eine Höhe von 12 Fuss; abbildlich findet man sie in Reveil's und Duchesne's *Musée de peinture et de sculpture*. Andre werthvolle Skulpturen Dumonts sind: die im J. IX der französ. Republik gefertigte Büste des Generals Moreau (im Marschallsaale der Tuilerien), die des Generals Cosse vom J. 1805; die aus dems. J. datirende Moreau-Statue an der grossen Treppe des Luxemburger Palastes, die Statue des Louis d'Outremer in St. Denis, die 10 F. hohe des Generals Pichegru (gearbeitet für die Stadt Sous le Saulnier), die Büste des Malesherbes u. a. m. Jacques Edmond versuchte sich auch mit Glück im erhobenen Gemmenschnitt; es geschah dies zu Anfang dieses Jahrhunderts, aus welcher Zeit wenigstens drei Cameen von ihm bekannt sind, welche Perikles und Aspasia, die Julia der Augusteischen Zeit und Napoleon Bonaparte darstellen. Ein reicheres Verzeichniss der Dumontschen Werke, darunter auch mehre Basreliefs vorkommen, hat Gabet geliefert.

Dunbar, eine kleine schottische Hafenstadt, mit den berühmten Trümmern eines alten Kastells, welches sehr malerisch auf einem ziemlich weit ins Meer sich erstreckenden und von demselben hie und da tief ausgehöhlten Felsen liegt. Von dem Gebäude selbst stehen nur vereinzelte moosbewachsene und halbverwitterte Bruchstücke, durch die man auf das Meer hinausblickt, das sich schäumend über die Klippen bricht und die niedrigeren davon oft ganz überflutet. Das Wappen der Familie, deren Eigenthum einst diese Burg war, ist noch deutlich über dem Schlossthore zu sehen, das noch ziemlich wohlerhalten dasteht.

Duncan, Thomas, ein englischer Maler unsrer Zeit, bekannt durch mehre romantische Darstellungen. Nach ihm stach Frederic Bacon das schöne Blatt unter dem Titel: *Prince Charles Edward and the Highlanders entering Edinburgh after the battle of Prestonpans* (erschienen in London bei Hering und Remington, in Edinburgh bei Hill). Es ist dies nicht nur eine figurenreiche, sondern auch sehr charaktervolle Composition im Geiste Walter Scotts, interessant durch die historischen Personen sowie durch die Züge aus dem Volksleben.

Dunimel, Bildhauer zu Rom. Von ihm sah man 1843 eine gelungene Büste des hannöverschen Ministerresidenten, Legationsraths Kestner.

Dunkinfield, in Cheshire, weist eine Kapelle der Presbyterianer auf, die als Bauwerk von Tattersall interessant ist. Vergl. Kunstblatt 1840, Nr. 51.

Dünkirchen, eine im französ. Norddepartement mitten in den Dünen liegende feste Seestadt, deren erste Anlage im J. 960 durch Balduin von Flandern geschah. Das heutige *Dunkerque* (auch *Dunquerque* geschrieben) ist regelmässig und gut gebaut; die Häuser meist von Backstein. Die Nähe von Holland thut sich durch eine grössere Reinlichkeit kund, als sonst in französ. Städten getroffen wird. Das einzige Gebäude von besondrer Auszeichnung ist hier die Kirche St. Eloi, welche der Architekt Louis nach dem Muster des römischen Pantheons erbaut hat. Man preist na-

mentlich die mit zehn korinthischen Säulen und griechischem Fronton geschmückte Fasade. Zu beachten sind ferner das Rathhaus, das Marinegebäude, das Theater und der Platz Dauphine, letzterer wegen der Statue eines geborenen Dünkircheners, des berühmten Seemannes Jean Bart. Das Modell zu diesem Standbilde ging aus der Hand Davids von Angers hervor. — In der Nähe der Dünen (Sandhügel), die bei flutendem Meer zum Theil bedeckt werden, schlug der tapfere Turenne am 10. Mai 1658 die spanische Armee unter Don Juan d'Austria und dem grossen Condé, der sich mit einer grossen Zahl unzufriedener franz. Grossen in die Reihe der Feinde Frankreichs gestellt hatte.

Dunwegge, Heinrich und Victor, ein sehr achtbares aus Dortmund gebürtiges Malerpaar, blühten um 1521 und beurkunden noch den Eyck'schen Einfluss. Von diesen westphälischen Meistern rühren drei herrliche Tafeln in der Dortmunder Pfarrkirche her; das Mittelbild mit der Kreuzigung, die Flügel mit der Familie der heil. Anna und der Anbetung der Könige. Die rundlichen Köpfe der Frauen erinnern an die frühere Kölner Schule, die bildnissmässige Behandlung der männlichen Köpfe, der scharf gebrochene, aber breit in schönen Massen gehaltene Faltenwurf, die Engel und die reichgeschmückten Sammetgewänder an die Eyck'sche Schule. (Vergl. J. D. Passavant's gediegene, höchst interessante „Beiträge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom 13. bis ins 16. Jahrh." im Cotta'schen Kunstblatt, Jahrg. 1841.)

Dupont, Henriquet, Kupferstecher zu Paris, seit 1843 Mitglied der königl. preuss. Akademie der Künste zu Berlin, zeichnet sich vornehmlich in Bildniss-Stichen aus, welche er sehr energisch und geistvoll ausführt. Man darf wohl sagen, dass jedes seiner Blätter ein Hauptblatt ist. Wir erwähnen nur folgende kostbare Stiche: Peter der Grosse, Kniestück, nach Paul Delaroche (Grossfolio); Gustav Wasa oder die Abdankung, nach Louis Hersent (gr. qu. Royalfolio); Gregor XVI. sitzend im Lehnstuhle, nach der Zeichnung von Delaroche (Grossfolio); Christus der Tröster nach Ary Scheffer (gr. Querfolio) u. a. m. Mitbetheiligt war Dupont bei Herausgabe der *Collection de portraits de contemporains d'après les médaillons de Pierre Jean David d'Angers*, welche von 1838 an zu Paris erschien. — Dupont's Porträt hat A. Louis nach Paul Delaroche gestochen.

Dupré, Giovanni, ein junger geistvoller Bildhauer aus Siena, der in Florenz neben Bartolini glänzt. Im Auftrage der Grossherzogin schuf er die Statue des Giotto für eine der Nischen des Uffizienpalastes. Es ist dies freilich kein monumental aufgefasstes, sondern ein durchaus genreartig behandeltes Werk. Die grösste Bewunderung fanden seine Marmorstatuen des Kain und Abel, welche von der Herzogin von Leuchtenberg angekauft und dem Kaiser Nikolaus geschenkt wurden. Der todte Abel liegt in der reinsten Ruhe edelster Körperformen ausgestreckt; es ist kaum möglich, einen schöner geformten und natürlicher liegenden jugendlichen Körper und grössere Wahrheit des Ausdrucks zu sehen.

Düren, an der alten Kaiserstrasse nach Köln liegendes Städtchen, ist das Marcodurum der Römer und wies einst das ausgedehnte feste Kastell auf, welches unter dem Namen der *Arx Vipsaniana* bekannt ist und in der Nähe der jetzigen Annenkirche lag. Marcus Vipsanius Agrippa soll es erbaut haben. Hier grub man öfters römische Alterthümer aus; auch erkennt man in verschiedenen Richtungen die Reste von Römerstrassen. Unter Karl dem Grossen ward aus dem Kastell ein Jagdschloss. Von den fränkischen Königen wurden mehre Reichstage und Synoden zu Düren abgehalten. Die Stadt ward durch Kaiser Ruprecht zur Reichsstadt erhoben. Sie ist Geburtsort des Geschichtsforschers Fabricius. Ihre Bewohnerzahl beträgt jetzt 8000. Man trifft hier grosse Gebäude und schöne Spaziergänge, zwei katholische Pfarr- und drei Klosterkirchen, drei evangelische Kirchen und eine Synagoge, drei Nonnenklöster und ein Gymnasium. Eine der katholischen Kirchen weist einen stattlichen Thurm auf, der ein merkwürdiges Beispiel von der ernsten stolzen Einfachheit derartiger germanischer Bauten jener Gegend bietet. Düren gehörte zur Zeit der Erbauung dieser Kirche zur Jülichschen Herrschaft, daher hier eine Einwirkung des niederrheinischen Styls, etwa von Kleve und Kalkar aus, sich erklärlich macht. — Die Stadt wird jetzt von der rheinisch-belgischen Eisenbahn berührt, die jenseit Düren sich stark krümmt und auf einer hohen sechsbogigen und 226 Fuss langen Brücke über die Ruhr führt. Von Düren hat man noch 2½ Stunden nach dem Flecken Niedecken, in dessen Burg (der sagenberühmten Niedeck) der Graf von Jülich den Erzbischof Engelbert den Zweiten eingekerkert hielt.

Dürer, Albrecht. — Um Mitte des 15. Jahrh. (1455) kam Albrecht Dürer der Vater, Sohn eines deutschen Goldschmieds in Ungarn und selber ein Goldschmied, der lange in den Niederlanden gearbeitet hatte, nach Nürnberg, um hier noch als

Gesell seine Kunst bei einem Meister zu üben. Zwölf Jahre später (1467) erhielt er die Tochter des Meisters zur Gattin und damit das Nürnberger Meisterrecht. Die Frau gebar ihm achtzehn Kinder, unter welchen der ihm gleichnamige Albrecht das dritte und zwar der zweite Sohn war. Dieser erblickte das Licht der Welt im Jahre 1471, an einem Freitage in der Kreuzwoche (24. Mai), wie eine handschriftliche Notiz vom Vater selbst besagt; also drei Jahre vor Michelangelo, sechs vor Tizian, zwölf vor Raffael, dreiundzwanzig vor Correggio; dagegen achtundzwanzig später als Lionardo da Vinci. Hauptpathe war Antoni Koberger, der den Knaben nach dem Vornamen des Vaters „Albrecht" taufen liess. Vater Dürer war ein Mann von wenig Worten und kein grosser Gesellschaftsliebhaber; dafür aber war er ein trefflicher Erzieher seiner Kinder. Zur Erhaltung der Seinigen hatte er freilich weiter nichts, als was er mit seiner Hände Arbeit erwarb, obwohl er übrigens zu bürgerlichen Ehren emporstieg. Acht Söhne und sieben Töchter starben allmälig dahin, einige jung, andre schon erwachsen; nur Albrecht und zwei jüngere Söhne überlebten die frommen Aeltern. Nun war Albrecht die ganze Freude seines Vaters. Sobald der Knabe lesen und schreiben konnte, nahm er ihn in seine Werkstatt, um ihn zur Goldschmiedekunst anzuleiten. Diese Kunst aber wurde damals ganz anders als heute geübt. Man arbeitete dazumal fast nur aus freier Hand, was ohne Geschicklichkeit im Zeichnen, Modelliren, Giessen, Treiben und Stechen unmöglich war. Sowohl in Italien als in Deutschland gingen deshalb viele der grössten Künstler aus den Werkstätten der Goldarbeiter hervor; ja die Kupferstechkunst, in welcher Dürer so gross war, hatte keinen andern Ursprung. Eine Probe seiner frühen Fortschritte hat sich bis heut erhalten, nämlich sein eigenes Bild in halber Gestalt auf Pergament, welches er in seinem 13. Jahre (1484) nach dem Spiegel zeichnete. [In der Sammlung des verst. Herzogs Albert von Sachsen-Teschen.] Zwei Jahre später war er bereits geschickt genug, die Leiden Christi, in sieben Darstellungen von getriebener Arbeit, in Silber auszuarbeiten. Nun aber hatte diese Kunst für den Höheres wollenden Geist keinen weiteren Reiz mehr. Ungern jedoch gab der Vater seine Einwilligung dazu, dass Albrecht ein Maler würde. So kam denn Albrecht im J. 1486 als funfzehnjähriger Jüngling in die Werkstatt des Meisters M i c h e l W o l g e m u t, des ausgezeichnetsten Malers, den damals Nürnberg und der fränkische Kreis überhaupt aufwies. Eine vortreffliche Bereitung und höchst sauberer Auftrag der Farben, eine energische, wenn auch nicht auf gehörige Kenntniss der Formen gegründete Zeichnung, eine nachdrückliche Wahrheit im Auffassen derber Charaktere und Leidenschaften, sowie eine gewisse naive Lebendigkeit der Anordnung waren die Vorzüge dieses Meisters, der bis 1519 lebend ein Alter von 85 Jahren erreichte und für welchen sein grosser Lehrling immer eine kindliche Liebe und Ehrerbietung behielt. Der Unterricht bestand wahrscheinlich in nichts Anderem, als dass Dürer unter Wolgemut's Augen an den hier bestellten Gemälden mitarbeiten musste, wobei er in allen Handgriffen Zurechtweisung erhielt. Er musste hier die bedungene Zeit von drei Jahren aushalten, die für ihn freilich wohl viel zu lang war, um blos Handwerkliches sich anzueignen. Wahrscheinlich lernte Dürer inzwischen auch die Mathematik, da Johannes Regiomontanus, von dem die Wiedererweckung dieser Wissenschaft ausging, sich in den letzten Jahren seines Lebens zu Nürnberg aufhielt und gründliche Schüler hinterlassen hatte. Die Mathematik, deren Kenntniss Dürer zur Malerei für unentbehrlich hielt und die er später durch Schriften förderte, schärfte seinen Blick für die Auffassung der Formenverhältnisse, wodurch er schon damals allen deutschen Künstlern überlegen war. Denn wie sehr er am Ende seiner Lehrzeit seinen Meister übertraf, beweisen zwei erhaltene Zeichnungen aus dem J. 1489, welche Schweizergeschichten darstellen (die eine in der Sammlung des Fürsten Esterhazy, die andere in der vom Herzog v. Sachsen-Teschen hinterlassenen höchst merkwürdigen Sammlung), und noch mehr das in der Tribüne der Florentiner Gallerie bewahrte angebliche Bildniss seines Vaters, das er im Beginn des J. 1490, also in einem Alter von erst 19 Jahren vollendete. Um Ostern desselben Jahres verliess er Nürnberg und besuchte mehre deutsche Städte, wahrscheinlich auch die Niederlande. Im J. 1492 finden wir ihn in K o l m a r, wo noch drei Brüder von M a r t i n S c h o n g a u e r als Maler und Goldschmiede lebten, und darauf zu B a s e l bei einem vierten Bruder desselben. Auch V e n e d i g scheint er damals schon besucht und gewisse Gemälde dort sehr bewundert zu haben. In einem Briefe Dürers an Pirkheimer vom J. 1506 heisst es von dem Werke eines Venezianers: „Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir itzt nicht mehr, und wenn ich es nicht selber sähe, so hätt' ich es keinem Andern geglaubt." Um Pfingsten 1494 (aus welchem Jahre ein Paar in der vom Herzog v. Sachsen-Teschen zu Wien hinterlassenen Samml. befindliche Zeichnungen Dürers datiren, welche etwas an die Art des Andrea Mantegna erinnern) rief ihn sein Vater aus der Fremde zurück

und hatte bereits dafür gesorgt, ihn für immer an die Heimath zu fesseln; denn kaum zwei Monate nach der Heimkehr musste es der gute Sohn, obwohl erst 23 Jahre alt, sich schon gefallen lassen, an eine nach ihrem wahren Werthe (etlichem Vermögen) geschätzte Bürgerstochter gebunden zu werden. Und von nun an finden wir ihn als betriebsamen Bürger zu Nürnberg unablässig mit Ausübung seiner Kunst beschäftigt. Ein Bildniss seines bereits 70jährigen Vaters, das er noch im ersten Jahre malte, legt Beweis ab von seiner gereiften Meisterschaft. Dieses Bild (in der Pinakothek zu München, 7. Kab. 128.) ist mit einer Wahrheit und Kraft gemalt und mit so unglaublicher Sorgfalt vollendet, dass man es nicht ohne Staunen betrachten kann. Weibliche und männliche Bildnisse folgten, darunter noch einmal sein Vater und mehrmals der Künstler selbst, welcher mit Raffael und Andern die Neigung theilte, gern sein eigenes Ich darzustellen. Uebrigens mag man aus dieser Richtung seiner Thätigkeit abnehmen, dass fremde Bestellungen ihm vor der Hand noch nicht sehr häufig vorkamen. Ins Jahr 1498 fällt das Selbstporträt (Brustbild), welches sich in den Uffizien zu Florenz befindet und ihn in weisser, schwarzgestreifter Jacke, mit zusammengelegten Händen vor einem Fenster darstellt. Aus dem Jahr 1499 schreibt sich das in der Pinakothek zu München (7. Kab. 120.) befindliche Bildniss des Oswald Krel, dessen Hintergrund einen rothen Teppich und die Aussicht auf eine Landschaft enthält. Ein ebenfalls in der Münchener Pinakothek (7. Kab. 124.) befindliches ausgezeichnetes Selbstporträt Dürers vom J. 1500, wo er 28 Jahre alt war, bestätigt die Nachricht gleichzeitiger Schriftsteller, dass Dürer einer der schönsten Menschen gewesen, von hohem schlanken Wuchse, breiter Brust, zartem Ebenmaase des Baues und männlicher Stärke. Aus seinem schönen Angesicht von bewundernswerther Regelmässigkeit spricht ein eigenthümlicher Adel und Tiefsinn, während die funkelnden Augen die Regsamkeit des Geistes verkünden. Lockig fällt das gescheitelte braune Haar zu beiden Seiten bis auf die Schultern herab und die männliche Zierde des Bartes schmückt Lippen und Kinn. Ueberdies sieht man, dass Dürer nichts weniger als gleichgültig war für den Reiz seiner Gestalt; immer ist sein Anzug sorgfältig gewählt und sogar nicht ohne Kostbarkeit. Die Biederkeit und Treue seines Herzens, die Klarheit und Tiefe seines Geistes voll Erfindung und beharrlichen Wollens machten die körperliche Schönheit zu einem Spiegel seiner männlichen Seele. (Einen Stich besagten Porträts, das ihn im Pelz mit der rechten Hand auf der Brust zeigt, hat man von Friedrich Fleischmann im „Neuen Taschenbuch von Nürnberg.") Mit dem Monogramm

und dem J. 1500 bezeichnet findet sich im Landauerbrüderhause zu Nürnberg (Nr. 163 im sechsten Kabinet) ein nach den Harpyen schiessender Herkules mit reicher Landschaft zum Hintergrund. Diese geistreiche Composition zeigt die Harpyen ähnlich gebildet wie in den berühmten, durch die Strixnerschen Lithographien allgemein bekannten „Randzeichnungen Dürers zu Kaiser Maxens Gebetbuch." Merkwürdig ist dieses Gemälde zugleich als eins der wenigen Beispiele von in Leimfarben auf feiner Leinwand ausgeführten Bildern, welche aus Dürers Hand bekannt sind. Leider ist das Bild durch einen Mastixfirniss sehr verdunkelt und auch sonst durch Retuschen hart mitgenommen. — Sodann sind aus demselben Jahre bemerkenswerth: das Bildniss eines jungen Mannes, welches ehedem im Praunschen Kabinet zu Nürnberg sich befand, und eine Kreuzabnahme, beide jetzt in der Münchener Pinakothek, ersteres im 7. Kabinet, Nr. 147, letztere im 1. Saale, Nr. 66. — Aus dem Jahre 1503 datirt das 9 Zoll hohe, 6½ Zoll breite, auf Holz gemalte Brustbildchen der säugenden Maria, welches in der kais. Gall. zu Wien sich befindet, und die schöne grosse Composition einer Abnahme vom Kreuz (Federzeichnung, mit Wasserfarben leicht angetuscht), welche Agincourt in der Villa Aldobrandini sah und wovon derselbe eine Durchzeichnung machen liess, nach welcher der Stich in seinem bekannten Werke gefertigt ist. (Wir theilen diese herrliche Composition in einem Holzstiche von Flegel nach Gustav Kühn's Zeichnung mit.)

Dürer hatte übrigens seit seiner Rückkehr in die betriebsame Vaterstadt ein Hauptaugenmerk und grossen Fleiss auch auf die vervielfältigenden Kunstzweige gerichtet, denn noch war das 15. Jahrh. nicht abgelaufen, als bereits eine Reihe Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte in ganz Europa mit Staunen gesehn wurden. Nach seinem Lehrer in diesen Kunstbeziehungen braucht man nicht weit zu suchen. Dass sein Meister Wolgemut in Kupfer gestochen, radirt und Zeichnungen für den Holzschnitt, nach dem damaligen Zustande der Kunst von mehr als mittelmässigem

III.

Werthe, gemacht hat und dass einige von Dürers frühern Blättern Kopien nach ältern Kupferstichen sind, ist bis zu hoher Wahrscheinlichkeit gegen die gewöhnliche Meinung durch Sotzmann dargethan worden. Gewiss ist wenigstens, dass Wolgemut durch seine Zeichnungen zu den Holzschnitten in Schedels Chronik von 1493, die schwerlich früher gemacht sind, als nachdem Dürer schon von ihm abgegangen war (1490), eine bedeutende Verbesserung in der Behandlung des Holzschnittes hervorbrachte, welche Dürer, durch Uebertragung aller Eigenschaften einer freien, ausgebildeten und kräftigen Federzeichnung auf denselben, weiter auf das Höchste vervollkommnet hat. Da Zeichnen, mit Inbegriff der Erfindung und der historischen Composition, und das Stechen in Metall ein Haupterforderniss der damaligen Goldschmiede war, so braucht man zu dem, was Dürern die Natur verliehen hatte und er aus sich selbst entwickelte, nur die technische Anweisung seines Vaters und das etwa bei Wolgemut noch Gelernte zu rechnen, um sich die Stufe, die er in seinen Kupferstichen und Holzschnitten erreichte, genügend zu erklären. Durch seine Holzschnittwerke der Offenbarung St. Johannis, des Lebens der Maria und der Passion, welche gedruckten Titel und Text hatten, trat Dürer zugleich in die Reihe der Bücherverleger und musste als solcher auch manche bittere Erfahrung machen. So wurde er bald nach dem ersten Erscheinen seiner Folge von sechzehn Holzschnitten zur Offenbarung durch eine schöne Kopie, welche Hieronymus Greff 1502 zu Strassburg herausgab, und durch gleichfalls bis zur Verwechslung genaue Nachbildungen der übrigen Werke von unbekannten Formschneidern in Deutschland beeinträchtigt, daher er sich denn, wie die wiederholten Ausgaben von 1511 beweisen, von seinem Gönner Maximilian das erste kaiserliche Druckprivilegium erwirkte.

Im Jahre 1502 war sein Vater, 78 J. alt, verstorben. Jetzt nahm er seinen jüngsten Bruder und zwei Jahre nachher auch die verlassene fromme Mutter zu sich. Seine Thätigkeit steigerte sich mit der fortwährenden Gesuchtheit seiner Arbeiten; dabei aber beschlich ihn eine neue Lust, sich wieder einmal in der Welt umzuschauen, und vornehmlich drängte ihn die Sehnsucht nach dem Süden. So geschah es, dass er mit Nürnberger Handels- und Gewerbsleuten nach Venedig wanderte, wo er im Herbste des Jahres 1505 anlangte. In seinen Briefen aus jener Zeit lässt uns Dürer freilich über seinen Reisezweck ganz unbelehrt; indess weiss man soviel, dass diese Reise Veranlassung ward, dass er wieder mehr mit der Malerei sich beschäftigte, denn in den letzten Jahren hatten hauptsächlich nur einige vortreffliche Bildnisse seine fortgesetzte Uebung dieser Kunst dargethan. Die in Venedig angesiedelten deutschen Kaufleute übertrugen ihm hier ein Gemälde für ihre Betkapelle, welches so meisterhaft gerieth, dass es ganz Venedig, wo damals Tizian und Giorgione blühten, durch den Glanz der Farben und die gründlichste Vollendung in Erstaunen setzte. Ja es hatte zur Folge, dass Tizian bewogen ward, sich in einem Werke (dem bekannten *Cristo della moneta* in der Dresdner Gallerie) einmal versuchsweise der deutschen Art anzunähern. Besonders war auch der alte Giovan Bellini für Dürer eingenommen, so sehr sonst die übrigen Maler den Fremdling anfeindeten, die ihm namentlich den Vorwurf machten, dass sein Gemaltes nicht antikischer Art sei. Selbst die venezianische Regierung wollte ihm wohl; diese trug unserm Dürer einen Jahresgehalt von 200 Dukaten an, wenn er in Venedig verbleiben wolle. (Dürer selbst meldete dies in einem spätern Schreiben dem Nürnberger Rath. Vergl. die „Reliquien etc.“ S. 59.) Das angedeutete erste Werk, welches Dürer zu Venedig schuf, stellte den heil. Bartholomäus dar; später kam es um eine bedeutende Summe in den Besitz des Kaisers Rudolf II., der das kostbare Bild, damit es keinen Schaden nehme, von vier starken Männern auf den Schultern aus Italien nach seiner Prager Residenz tragen liess. Jetzt ist es untergegangen, welch Missgeschick fast alle die Werke Dürers betroffen hat, die von seinen Zeitgenossen am Meisten bewundert wurden. Ein zweites bedeutsames Werk, welches Dürer im J. 1506 ebenfalls zu Venedig (und zwar laut der Inschrift: in fünf Monaten) schuf, war für den Kaiser Maximilian bestimmt, der den Künstler von nun an mit häufigen Aufträgen beehrte. Es ist eine Krönung Mariens durch zwei Engel mit Anbetenden, unter denen die Bildnisse des Kaisers Max, Willibald Pirkheimers und Dürers selbst sich befinden. Jetzt trifft man dieses Gemälde, das Rosenkranzbild genannt, im Stifte Strahof zu Prag. (Es existirt danach ein Stahlstich von Battmann nach Friese's Zeichnung.) Von Venedig ritt Dürer, dessen fröhliche Briefe beweisen, wie das Herz ihm aufging in dem südlichen Lande und wie sehr ihn der erhaltene Beifall erhob, nach dem kunstgelehrten Bologna; hier ward er mit nicht minder grossen Ehren von den Künstlern empfangen und es nützte ihm hier manche Belehrung hinsichtlich des perspektivischen Theils der Malerei. Im Spätherbst 1506 kehrte er in sein liebes Nürnberg zurück, und jetzt ward seine Thätigkeit, in der nun mehre Schüler aus Deutschland und den Niederlanden

ihn unterstützten, eine immer grossartigere. Es begann seine eigentliche Glanzzeit, die man jedoch keineswegs italiänischem Einflusse zuschreiben darf. Man ersieht durchweg aus seinen Farbenschöpfungen und weiss es obendrein aus seiner Feder, dass er sich nicht dazu verstehen wollte oder konnte, „antikisch" zu malen. Betrachten wir z. B. seine Madonnen, so finden wir in ihnen immer vielmehr die stillbescheidenen, sittsamen, redlichtreuen Nürnbergerinnen seiner Zeit und in ihnen die zufälligen Besonderheiten eines äusserlich Gegebenen wieder, als etwa ein Ideal weiblicher Schönheit, wie es sich ihm wohl schwerlich jemals dargestellt hat. Ihm als einem Kerndeutschen musste die Schönheit vielmehr etwas Sittliches denn etwas Sinnliches sein, daher sie ihm mehr im Herzen und Gedanken als in der Fantasie und im Auge lag. — In der ersten Zeit nach seiner Rückkunft von Venedig beschäftigten ihn die Gemälde, welche Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, für die Kollegiatkirche seiner neugegründeten Hochschule Wittenberg ihm übertragen hatte. Bereits zwei Jahre früher hatte Dürer für diese Kirche eine „Anbetung der heil. drei Könige" vollendet. Nach den Arbeiten für Wittenberg folgte in den Jahren 1508 und 1509 die „Himmelfahrt Mariens" für eine Kirche zu Frankfurt am Main, — ein Werk, das man einst allen übrigen vorzog und dem er selbst eine Jahrhunderte lange Dauer versprach (vergl. die zu Nürnberg erschienenen „Reliquien" S. 49); allein wie die vorhergenannten ist auch dieses vernichtet. Bald darauf (1511) ward indess auch eins der Bedeutsamsten, die sich noch erhalten haben, vollendet: die berühmte Anbetung der heil. Dreifaltigkeit, welche er für die Kapelle des Landauer Brüderhauses (zu Nürnberg) malte. Dies Bild auf Holz, von 4 F. 3 Z. Höhe und 3 F. 10¾ Z. Breite, befindet sich jetzt in der k. k. Gallerie im Belvedere zu Wien. Gott Vater auf dem Regenbogen thronend, den am Kreuze stehenden Sohn in seinem Schoosse haltend und von dem heil. Geiste umschwebt, in einer Glorie von unzähligen Engeln, wird angebetet von allen Patriarchen, Heiligen, Märtyrern und den Seligen aus allen Ständen, welche knieend auf Wolken die Dreifaltigkeit umgeben. Unten breitet sich eine weite Landschaft am Meere aus, in welcher vorn Dürer selbst mit einer Tafel steht, worauf nebst seinem Monogramm folgende Schrift befindlich ist: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a Virginis partu* 1511. Die Ausführung ist ganz des grossen Meisters würdig und wunderbar fein; der Faltenwurf meist grossartig, die Gestalten der Trinität voll Würde und nicht unschön. Indess fehlt in diesem Bilde ebenso wie in andern Compositionen des Meisters eine höhere Auffassung, und nur wenige Köpfe der übrigen Figuren, wie z. B. der Davidskopf, sind schön zu nennen. Es zeigt sich hier wie anderwärts bei Dürer eine fantastische und bis an die Karikatur grenzende Auffassung des gewöhnlichen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht, dass das Streben Dürers, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen giltigen Werth zuerkannte; dass er diese nur durch ein Wunder, wie es dieses fantasmagorische Farbenspiel ist, zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben.

In derselben Zeit, wo dieses Gemälde entstand, gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus: zwei verschiedene Darstellungsreihen der Leiden des Heilandes (die grosse und die kleine Passion) und das noch berühmtere Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürers künstlerischen Arbeiten auf uns gekommen ist, denn in ihnen treten sehr erfreuliche Andeutungen eines lebendigen Gefühls für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und es nehmen hier die Elemente fantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung eine mehr untergeordnete Stellung ein. In diesen und vielen andern Holzschnitten, deren mechanische Ausführung er geschickten Formschneidern zu überlassen pflegte, die unter seinen Augen arbeiteten, entwickelte Dürer eine unerschöpfliche Fülle von Erfindungen, die bald dem Leben selbst angehören, bald von der tiefsten dichterischen Bildungskraft zeugen, und denen ihre fromme Beziehung allenthalben einen höheren Werth leiht. Wie viele Maler, selbst ferner Völker und Zeiten, haben hier ihre Gedanken entlehnt! Manche begnügten sich, diese meisterhaften Compositionen unverändert in Gemälden zu wiederholen; Andre suchten einzelne Züge sich anzueignen oder in seinem Geiste Aehnliches zu schaffen. Von den Italiänern Andrea del Sarto, Ubaldini, Cosimo Tura, Jacopo da Pontormo, besonders von beiden letztern, ist dies unleugbar; ein Spanier aber, Fernando Gallegos, malte so völlig in Dürers Art, dass behauptet worden ist, er müsse ein persönlicher Schüler desselben gewesen sein. Noch häufiger wurden die Dürerschen Holzschnittwerke von Kupferstechern nachgeahmt. Marcantonio Raimondi übertrug mehr denn sechzig

Dürersche Holzschnitte auf Kupferplatten und verdankte dieser Uebung jene Meisterschaft, die ihn so namhaft gemacht hat. Ausser ihm waren damals und bald nachher auch Agostino Veneto, Martino Rota, Benedetto Montagna, Mario Cartaro, Zoan Andrea, Giovanni da Brescia, Niccoletto da Modena, nebst andern namenlos gebliebenen, in Italien mit Nachbildung der Arbeiten Dürers beschäftigt; der weit grössern Zahl, die in Deutschland und den Niederlanden, selbst noch lange nachher, sich damit abgaben, nicht zu gedenken. — Zu den in der höchsten Blütezeit des Dürerschen Geistes entstandenen Erfindungen gehört auch der Holzschnitt der heil. Dreifaltigkeit. Derselbe ist von solcher Majestät der Anordnung und freier kühner Zeichnung, dass man kaum begreift, wie sie in Holz sich festhalten liess. Der dogmatische Inhalt eignet sich zu keiner wortreichen Entwickelung; wir haben hier eine symbolische Darstellung des tiefsten Geheimnisses unseres Glaubens. Gott der Dreieinige, dreimal Heilige (darauf deutet die dreifache Krone) ist zugleich der Versöhner; der ewige Hohepriester (darauf deutet der von Engeln gleichwie von Chorknaben getragene Mantel) ist auch zugleich das dargebrachte Opfer. Der Engel, welcher das Kreuz und die Leidenswerkzeuge trägt, ist mit einem Lorberzweige gekrönt, um anzudeuten, dass Leiden und Sieg hier eins sind. Dieser Holzschnitt datirt aus dem J. 1511; von gleichem Datum sind auch mehre heilige Familien, die Anbetung der Könige oder Beschenkung des Christkindes (nach welcher wir einen Holzstich von Eduard Kretzschmar mittheilen) und andre Blätter.

Im J. 1512 schuf Dürer das kleine Gemälde der heil. Jungfrau mit dem nackten Kinde auf den Armen, das eine angeschnittene Birne hält. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Ihr Gesicht ist zwar in den gewöhnlichen Formen Dürers, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter. Das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Die Malerei ausserordentlich sauber, nur leider mit graulichen Schattentönen im Nackten. Dieses Brustbild (auf Holz, 1 F. 5½ Z. hoch und 1 F. 1½ Z. breit) sieht man jetzt in der k. k. Gallerie zu Wien. Ein leidender Christus, Nr. 102 in der Moritzkapelle zu Nürnberg, soll ebenfalls aus dem J. 1512 stammen, ist aber wohl sicher ein Nachbild von einem wenn auch sehr fleissigen doch geistlosen Nachahmer Dürers, etwa von Georg Fischer oder Georg Gärtner. Der Heiland (halbe Figur) ringt die Hände vor der Brust. Die Formen des Körpers und Kopfes ohne höhern Adel; das Bild übrigens sehr weich und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt.

In den Jahren 1507—1513 erschien die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche Dürers, welche eine dritte Darstellung der Passion enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512, in welchem Dürer von seinem grossen Gönner, dem Kaiser Max, einen seine Holzschnitt- und Kupferstichfolgen vor unberufener Nachbildung schützenden Freibrief erhielt. Viele von den Passionsstichen sind von vorzüglichstem Werthe und das Ganze gewinnt um so mehr an Interesse, als wir hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters sehen, die den meisten Holzschnitten, wozu er nur die Vorzeichnungen machte, natürlich abgeht. Ebenso sehr wie die Vervollkommnung des Holzschnitts lag ihm die der Kupferstechertechnik am Herzen, und wenn es auch wahr ist, dass die Werke der aus der niederländischen Schule hervorgegangenen vordürerschen Kupferstecher, z. B. des anonymen Meisters vom J. 1466, des Franz von Bocholt, Martin Schongauer und Anderer, eine Menge von Blättern aufweisen, welche in Reichthum und Eigenthümlichkeit der Composition, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Ausdruck, Adel und Lieblichkeit der Köpfe und der Bewegungen, den besten Dürerschen theils an die Seite gesetzt, theils sogar vorgezogen zu werden verdienen, so bleibt doch Dürern immerhin das grosse Verdienst, seine Vorgänger im Stichfach durch Richtigkeit und Gründlichkeit der Zeichnung, durch Ausbildung der Linienmanier und des Schraffirungssystems, durch Kraft und Wirkung des Helldunkels, durch treue Durchführung und Gleichförmigkeit der Darstellung auch in den Nebensachen und Hintergründen, sowie durch Gewandtheit und Fleiss des Grabstichels wesentlich überboten zu haben. Wenige seiner Zeitgenossen führten ihr Instrument so zart. Nie wandte er die unbestimmte wässerige Punktirmanier an, bei welcher die Bestimmtheit des Umrisses und das Charakteristische der Zeichnung verloren geht; die Linie, der Strich ist das ausschliessliche Mittel, das ihn zum Zwecke führt, weil der Strich nicht nur der Kupfertafel, sondern auch dem Werkzeuge, dem Grabstichel, am Vollkommsten entspricht. Leider verführte Dürern der Wettstreit im Kupferstich zwischen ihm, Lukas von Leyden und Lukas Kranach, zu ängstlichem Haschen nach Feinheit und Eleganz, wodurch er seiner ursprünglichen Meisterschaft schadete. Nachdem er damit seinen frühern Styl verlassen, vollendete er auch seltner als ehedem Kupferstiche, welche den Werth seiner ältern Blätter erreichten. Unwandelbar treu blieb er seinem ursprünglichen

Genius hingegen in den Holzschnitten und Handzeichnungen. Die Radirnadel hat er nur bei wenigen Blättern angewandt, die aber nicht minder tüchtig sind als seine Grabstichelarbeiten. Er hat im Ganzen sechs Blätter radirt, welche in die Jahre 1515 und 16 fallen; jedoch ist er keineswegs als Erfinder des Aetzens zu betrachten, wie Manche geglaubt haben.

Die Beschenkung des Christkindes durch die heil. Dreikönige.
(Verkleinerte Kopie eines Dürerschen Holzschnittes.)

Einer seiner berühmtesten Stiche ist der „Ritter mit Tod und Teufel." Dieses Blatt von höchst meisterhafter Ausführung datirt aus dem J. 1513 und ward

von Dürer selbst schlechthin der Reuter genannt. Ob hier eine Anspielung vorliegt auf den wackern Ritter Franz von Sickingen, „den nicht Tod und Teufel schiert," muss dahingestellt bleiben. Kurz wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet und dem die furchtbarsten Dämonen zu Leibe rücken, welche der Mensch sich ersonnen hat: die Grauengestalt des Todes auf dem hinken-

den Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der vom Scheitel bis zur Zehe gerüstete Reiter, an welchem jeder Zoll ein Ritter ist, mit einem von der Zeit gefurchten, durch Sorge und Entsagung zum Ausdruck innerlicher unerschütterlicher Festigkeit gediehenen Gesicht, blickt streng vor sich hin auf den Pfad, den er eingeschlagen, und lässt die Wahngestalten des Traumes wieder in ihr ohnmächtiges

Reich versinken. Gewiss ist dieses wundervolle Blatt, womit Dürer wohl dem untergehenden Ritterthum und dem scheidenden Mittelalter ein Ehrenblatt widmete, für das allerbedeutsamste Produkt zu nehmen, das aus der gesammten fantastischen Richtung altdeutscher Kunst hervorgegangen ist. (Wir lassen danach einen Holzstich von Ritschl von Hartenbach folgen.) — Vielleicht gleichzeitig mit diesem Kupferstich, wenn nicht früher, ist das Altarwerk zu setzen, welches Dürer für die Nürnberger Patrizierfamilie der Paumgärtner malte. Es ward in die Nürnberger Katharinenkirche gestiftet, kam aber im Beginn des 17. Jahrh. in den Besitz des Kurfürsten Max I. von Baiern und befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München (Nr. 72 im ersten Saale). Wir erwähnen hier dieses Werk, welches im Mittelbilde die Geburt Christi enthält (in der Mitte das von fünf Engelchen umgebene Kind, zu den Seiten die

„Der Reuter."
(Nachbildung eines Dürerschen Kupferstichs.)

knieenden Aeltern Maria und Josef), nur der Flügelbilder wegen, wo der eine der beiden unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius als geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug prächtig dargestellten Donatoren aus der Paumgärtnerschen Familie lebhaft an das vorerwähnte wundersame Blatt „Ritter, Tod und Teufel" erinnert. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Ross steht, ist wohl etwas fantastisch, schon in der Stellung, aber äusserst anziehend; in dem durchgearbeiteten charaktervollen Gesichte spricht sich ebensoviele Entschiedenheit als Resignation aus. Die Schlucht und die Burg im Hintergrunde erinnern nicht minder an jenes Blatt.

Nächst dem Todtenritter datiren auch folgende Blätter aus dem J. 1513: das Schweisstuch Christi, von zwei Engeln gehalten (Bl. in qu. gr. 8.,

wovon man in der Rumohrschen Samml. einen kostbaren Druck von der schönsten Kraft und Erhaltung sah); Maria, rechts unter einem Baume, das Kind liebkosend. (Bl. in 8.)

Der künstlerische Drang unsers grossen Meisters beschränkte sich nun aber keineswegs auf Pinsel, Grabstichel und das Messer des Holzschneiders, welche allerdings zunächst mit seiner kunstreichen Hand wie verwachsen erscheinen. Auch der Plastik kehrte er sein Augenmerk zu. Wie er überhaupt nicht die Pausen müssiger Erholung kannte, so war er selbst produktiv in den spärlichen Freistunden, die er sich nach den Anstrengungen des Tagewerks gönnte. In solchen Momenten spielte seine müde Hand, indess sein Geist neuen grossen Entwürfen nachsann, mit bildsamem Wachse, das sich wie unwillkürlich zum anmuthigen Modell eines Goldschmiedewerks gestaltete, oder er schnitt wie im Traume aus der Härte des Elfenbeins ein Figürchen von wunderbarer Feinheit, oder riss wenigstens in eine Eisenplatte in kecken freien Zügen einen fantastischen Einfall. In die Kategorie dieser geistreichen Erholungsspiele seiner Kunst gehören wohl die meisten seiner kleinen Schnitzwerke in Holz, Speckstein und feinen Marmor. Freilich kann von ihm beiweitem nicht Alles herrühren, was von solchen Arbeiten durch das gütige Zutrauen kunstfreundlicher Nachkommenschaft ihm beigemessen wird. Vor allem ist von derlei Schnitzwerk ihm mit Sicherheit zuzuschreiben ein in Speckstein geschnittenes Hautrelief mit der Geburt des Täufers. Dasselbe hat 7½ Zoll Breite bei 5½ Zoll Höhe, datirt vom J. 1510, trägt des Meisters Monogramm und befindet sich jetzt im Britischen Museum. Das Seitenstück dazu, ein ebenfalls in Speckstein geschnittenes Relief mit dem predigenden Johannes in der Wüste, zählt zu den Schätzen des Braunschweiger Museums. Zwei vortreffliche Arbeiten aus Holz, die mit Wahrscheinlichkeit unserm Albrecht zugeschrieben werden, besitzt das herzogliche Kunstkabinet zu Gotha. Die eine ist ein in Buchsbaum geschnitztes, 2 Fuss hohes und 1½ Fuss breites Relief, welches den Sündenfall darstellt und dessen in Keysslers Reisen mit dem Bemerken gedacht wird, dass es für das Gothaer Kunstkabinet um 1000 Dukaten erworben worden sei. Die andre Arbeit besteht aus zwei Schnitzstatuetten des Adam und der Eva, welche mit äusserster Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürerschen Geiste ausgeführt sind. (Wechselbälge dagegen sind jene Figuren Adams und Eva's, welche man im kleinen Arsenal zu Venedig zeigt und die er einer grundlosen Sage nach im Gefängnisse daselbst geschnitzt haben soll.) Verbürgte Schnitzarbeiten Dürers trifft man sodann zu München im kön. Elfenbeinkabinet (z. B. einen mit hoher Kunst und im edelsten Geiste unsers Meisters aus Elfenbein gearbeiteten Christus am Kreuz, eine in Holz geschnitzte Grablegung vom J. 1496, zwei Reliefbilder der Venus, ein als Cameo behandeltes elfenbeinernes Bildniss des Kaisers Max etc.) und in der Privatsammlung deutscher Kunstalterthümer bei Melchior Boisserée, wo zwei alle Zeichen der Aechtheit tragende Holztäfelchen mit Madonnen aus den Jahren 1513 und 1516 sich befinden. Das Köstlichste von diesen beiden Schnitzwerken in Buchsbaum, die Himmelskönigin mit dem Kinde in grosser Stralenglorie auf dem Halbmonde, misst fünftehalb Zoll und hat zum reizendsten Vorzug die Glätte, Weichheit und Rundung des Reliefs, welche hier besonders in den Brüchen und Ecken des Gewandes die sonstige Schärfe der Dürerschen Manier höchst wohlthuend mildern und versöhnen. Die erhabene Schönheit der Madonna und der reine geläuterte Styl machen dieses kleine Bildwerk zu einem der edelsten Erzeugnisse der gesammten deutschen Kunst. (Wir theilen die Figur, mit Weglassung der Andeutungen Jerusalems zu Maria's Füssen, in einem Holzstiche von Eduard Kretzschmar mit.)

Im Jahre 1514 starb Dürers Mutter nach jahrelanger Krankheit. Er selbst erzählt davon in einer auf uns gekommenen fragmentarischen Handschrift, wo er mit tiefster Rührung sagt, dass er ihr vorgebetet habe bis zu ihrem letzten Athemzuge. Man findet in seiner Mittheilung den Ausdruck der frömmsten kindlichen Liebe und Dankbarkeit. „Davon (vom Tode der Mutter), fügt er hinzu, hab' ich solchen Schmerz gehabt, dass ich es nicht aussprechen kann." — Um dieselbe Zeit knüpfte sich seine nähere Verbindung mit Raffael. Dürer sandte dem Urbiner als einen Tribut freiwilliger Huldigung sein mit äusserster Feinheit in Wasserfarben ausgeführtes Selbstporträt. Dieses Kopfbild war auf ganz feiner Leinwand (Andre sagen: auf Baumwollenzeug) gemalt, so dass es sich auf beiden Seiten zeigte; die Lichter waren durchschimmernd, nicht mit Weiss aufgesetzt, sondern auf der Leinwand ausgespart. Raffaels Freude darüber war ausserordentlich, und er sandte dem Nürnberger zum Gegengeschenk eine Menge Blätter von seiner Hand, welche dieser ungemein werth hielt. Eins davon hat sich in der Samml. des verst. Herzogs Albert von Sachsen-Te-

schen (die jetzt zum Kabinet des Erzherzogs Karl in Wien gehört) erhalten, nämlich ein Studium in Rothstein nach zwei nackten Männern in verschiedenen Stellungen, wovon der eine zu dem Hauptmann diente, der im Gemälde des Sieges über die Sarazenen bei Ostia (in der Stanza del Incendio im Vatikan) neben dem Papste Leo IV. steht. Von Dürers eigener Hand ist darauf geschrieben: „1515. *Raphael di Urbino, der so hoch beim Pabst geachtet ist gewest, der hat diese nakete Bilde gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen.*" Wahrscheinlich hatte Dürer schon vor 1514 dem Urbiner, dessen grosses Wohlgefallen an seinen geschnittenen und gestochenen Blättern ihm ohne Zweifel bekannt geworden war, ein Ehrengeschenk mit seinen Holzschnitt- und Kupferstichfolgen gemacht und dieser Sendung auch das erwähnte auf dem feinsten linnenen oder baumwollenen Zeuge in Wasserfarben ausserordentlich kunstvoll ausgeführte Bildniss entweder bei- oder nachfolgen lassen. Nach Raffaels Tode fiel dieses Bild dem Giulio Romano zu, der es nach Mantua brachte, wo es noch lange gezeigt ward. Leider ist es nun verschollen.

1513

AD

(*Nach einem Dürerschen Schnitzwerk in Buchs.*)

Aus der Reihe der verschiedenartigen Arbeiten, die in das Todesjahr seiner Mutter fallen, führen wir zunächst ein plastisches Werk an, ein in Speckstein geschnittenes Medaillon von 2¾ Zoll im Durchmesser, welches sich in der kön. Kunstsammlung zu Berlin befindet. Es enthält, von mehrfachen Ringen eingerahmt, das Profilbildniss eines Mannes von mittleren Jahren, das Haupt mit einem ziemlich weiten Barette (oder richtiger: mit einer Stulpkappe) bedeckt, das Haar lockig zurückfallend. Ein Theil der Brustpartie, mit einem Pelzrock bekleidet, ist mit in den Kreis des Medaillons aufgenommen, und zwar so, dass die bekleideten Theile, wie auch das Barett, über die innern, das Medaillon einfassenden Ringe hinausragen und nur durch die äussern begrenzt werden, was einen eigenthümlich ansprechenden malerischen Eindruck macht. Auf dem Grunde findet man Dürers Künstlerzeichen und darunter die Jahrzahl 1514, beides erhöht geschnitten. Das Relief des Ganzen ist flach, die Behandlung leicht und die vorzüglichste Sorgfalt auf die schärfer bezeichneten Umrisslinien gewandt. Die Reliefperspektive ist zwar ziemlich beobachtet, doch ist sie nicht ganz ohne Verstösse geblieben, namentlich am Körper, wo einige unmotivirte (oder eigentlich: fehlerhafte) Ungleichheiten der Höhe einen minder durchgebildeten Plastiker erkennen lassen. Die Falten des Kleides sind sehr bestimmt gezeichnet und tragen das entschiedenste Gepräg von Dürers eigenthümlichem Style, wiewohl die eckigen Brüche derselben hier keineswegs kleinlich werden. Uebrigens zeugt die ganze Arbeit in Rücksicht auf lebendige Auffassung, wie hinsichtlich der zwar leichten, aber sehr geistreichen Ausführung, von der bewährten Hand unsers Meisters, der selbst in einem Fache, worin er mindere Ue-

bung hatte, mit sicherem Bewusstsein eine bestimmte und bedeutende Wirkung zu erreichen vermochte. (Abgebildet findet man dies Medaillon nebst andern von Dürer in G. A. Will's Nürnbergischen Münzbelustigungen vom J. 1764. I. S. 321. Ganz irriger Weise ist es hier als Porträt von Dürers bereits 1502 in hohem Alter verstorbenem Vater angegeben.) Von diesem Medaillon und andern Medaillen dürerscher Hand, die sich in den kön. Sammlungen zu Berlin vorfinden und verschiedenen Stadien des dürerschen Entwicklungsganges angehören, zieht Franz Kugler in seiner gediegenen Beschreibung der kön. Kunstkammer (Berlin 1838) einen Schluss auf die Eigenthümlichkeit von Dürers Leistungen im Fache der Bildnerei überhaupt. Nach Kuglers Ansicht besteht dieselbe, abgesehn von den Besonderheiten des Dürerstyls im Allgemeinen, eben darin, dass mehr auf eine malerische Wirkung, mehr einestheils auf ein Hervorheben der Umrisse des Details, anderntheils auf geistreiche Lebendigkeit des Ganzen hingearbeitet ist, während die plastische Durchbildung, das Gefühl für die feinern Uebergänge, für die gemessnere Rundung der Form (vornehmlich bei derjenigen Perspektive der Form, welche die Reliefbildung verlangt) nicht in gleichem Maase hervortritt, im Einzelnen sogar mangelt. Alles dies stimmt nun auch durchaus überein mit denjenigen Schlüssen, zu denen man durch die Betrachtung der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse Dürers berechtigt ist. Während man nur vereinzelte Nachweise von seiner bildnerischen Thätigkeit hat, kennt man im Gegentheil unzählige Holzschnitte, Kupferstiche, Zeichnungen und Malereien seiner Hand, und man muss sonach die Richtung auf die eigentlich zeichnenden Künste als diejenige anerkennen, zu der er vorzugsweise getrieben war. Zugleich muss man die Zeit, welche er für die Aneignung bildnerischer Fertigkeit gewinnen konnte, verhältnissmässig ziemlich gering anschlagen und auch den Umstand berücksichtigen, dass er nur in seiner frühern Jugendzeit, als Goldschmiedslehrling bei seinem Vater, in ernstliche Berührung mit der Plastik gekommen war. Somit wird man dahin geführt, eine mehr oder minder malerische Behandlung und den Mangel jener gesetzmässig vollendenden Technik, welche nur das Eigenthum vieljähriger Uebung und Gewöhnung sein kann, als charakteristisch für Dürers plastische Arbeiten vorauszusetzen. Diese Verhältnisse, wenn im Einzelnen auch modificirt nach dem Gegenstande, — verbunden mit der Rücksicht auf den ihm eigenen Styl der Darstellung und auf die innere Kraft und Lebendigkeit seines Geistes, — werden also immer in Anregung kommen müssen, wenn es sich bei plastischen Werken, deren ihm unzählige mit Unrecht zugeschrieben werden, um seinen Namen handelt.

Von Gemälden Dürers aus dem J. 1514 führt R. von Rettberg in seinen Nürnberger Briefen einen Christuskopf mit der Dornenkrone an, der sich im Besitze des Kaufmanns Merkel zu Nürnberg befinden soll. Dr. Waagen in seinem Buch über die Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken schweigt von diesem Bilde, indem er von Gemälden der Merkelschen Samml. nur die alte Kopie eines Porträtstücks aus Dürers letzter Zeit erwähnt. — Dagegen datiren aus besagtem Jahr mehre vorzügliche Kupferstiche, z. B. die berühmten Hauptblätter, welche unter den Benennungen „Melancholie“ und „St. Hieronymus in der Studirstube“ kursiren. Auf ersterem Blatte, dessen angeführter gewöhnlicher Name verschwinden sollte, finden wir das maaslose Grübeln und Brüten höchst charakteristisch durch eine mächtige Weibsfigur ausgedrückt, welche kopfzerbrecherisch im Vordergrunde sitzt und durch den um sich her gebreiteten Geräthkram die Verworrenheit ihrer Begriffe andeutet. Man könnte diese Figur der Grübelei füglich die „Mutter der fixen Idee“ nennen. (Was Dürer selbst eigentlich mit seiner von allerhand Werkzeugen umgebenen Figur gemeint hat, mag man aus dem Frenzelschen Kataloge der Rumohrschen Samml. ersehn, wo die merkwürdige Allegorie dieses kostbaren Hauptblattes durch die Bezeichnung: „Genius des industriellen Wissens der Mechanik (!) enträthselt wird.) Auf dem andern Blatte sehen wir den Kirchenvater als einen ebenfalls tief in Gedanken versunkenen Menschen und sein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates. Hier zieht nicht blos die sinnigste Fantasie in der Anordnung an, denn über das Ganze ist zugleich eine Heiterkeit und Anmuth verbreitet, wodurch dieses Blatt, indem es den heiligen Tiefdenker in traulichster Häuslichkeit darstellt, zum direktesten Gegenstück jener Grüblerin wird. Bewunderungswürdig erscheint hier Dürer in seiner dargelegten Kenntniss der Perspektive, des Helldunkels und der Gegenscheine. In der Hieronymuszelle, wofür ihm offenbar sein eignes vertrautes Wohnzimmer vorschwebte, hat Dürer durch die Wahrheit des Natürlichen sich selbst übertroffen. Nächst diesen Meisterstücken dürerscher Erfindung und Stechkunst sind aus selbem Jahre auch ein Paar kostbare Apostel, ferner eine Marie mit dem Kind auf dem Halbmonde und ein Genrebild: das tanzende Bauernpaar, wonach wir einen das seltene Blättchen genau wiedergebenden Holzstich von Ed. Kretzschmar mittheilen.

Im folgenden Jahre (1515) malte Dürer das Selbstporträt mit Pelzmantel und Mütze, welches jetzt zu Wien in der Ambraser Sammlung gesehen wird. Aus derselben Zeit datirt auch wohl der todte Christus in den Armen des Johannes, beweint von Maria und den heiligen Frauen, sowie von Nikodemus und Josef von Arimathia. Dieses im Hintergrund eine Landschaft und im Vorgrunde die Stifter aus der Familie Holzschuher enthaltende Kirchenstück war für St. Sebald bestimmt, ward später von der Familie Holzschuher dem Martin Peller (Erbauer des prächtigen Pellerschen Hauses zu Nürnberg) geschenkt und kam endlich aus den Händen der Pellerschen Familie in den Besitz der Herren Boisserée, mit deren Sammlung es König Ludwig ankaufte, durch den es wieder nach Nürnberg kam, wo es nun in der Moritzkapelle unter Nr. 64 einen Glanzpunkt der altdeutschen

Tanzendes Bauernpaar.
(Getreue Nachbildung eines Dürerschen Kupferstichs.)

Sammlung bildet. Die Composition ist sehr schön, die Köpfe hingegen entweder zu gleichgültig im Ausdruck, wie der der Magdalene, welche mit dem Salbgefässe dasteht, oder zu unschön, wie bei der Maria. Der Kopf Christi aber ist gradezu grässlich. Von den Gewändern ist vornehmlich das der Magdalene grossartig und einfach in den Motiven. Das Fleisch ist von besonders röthlichem und schwerem Ton, die Gesammtwirkung etwas bunt. Die ziemlich einfach behandelten Familienbildnisse von lederbraunem Ton mit in Schwarz hineingezeichneten Köpfen sind geistreich und lebendig. Die Durchbildung in dem Bilde von sehr solidem Impasto ist sehr sorgfältig. Sowohl nach dieser als nach der ganzen Formengebung dürfte die Ausführung dieses nur mit dem Monogramm bezeichneten Bildes etwa zwischen die Jahre 1515—18

fallen. Leider hat das Bild an vielen Stellen, zumal im Körper des Heilands, einer Restauration bedurft. Am Besten sind die sehr reiche und schöne Landschaft (worin Golgatha mit den Schächern) und jene Familienporträts erhalten. Laut R. von Rettberg hängt in der Sebalduskirche an demselben Pfeiler, wo die Kanzel angebracht ist, ein gutes Nachbild dieses herrlich angeordneten, ausdrucksvollen und trotz den vielen Ausbesserungen kräftig leuchtenden Bildes, und zwar mit den ordentlichen Wappen, die auf dem Urbilde übertüncht sind.

Grosse Rührigkeit musste Dürer im J. 1515 entwickeln in Folge mehrer Bestellungen, die ihm von seinem hohen Gönner, dem Kaiser Max, gekommen waren. Ein Buch mit Gebeten, welche der ritterliche Kaiser für seinen Gebrauch zum Theil selbst aufgesetzt hatte, schmückte er mit jenen Federzeichnungen, deren reiche spielende Erfindung, bei ebenso leichter als sicherer Ausführung, sie zu einem der glänzendsten Schätze der Münchener Hofbibliothek macht. Von ihm sind 43, von Lukas Kranach 8 Blätter dieses Gebetbuches verziert. Die symbolische Beziehung der Randzeichnungen zu den daneben stehenden Gebeten ist in den Dürerschen tief, treffend, heiter und verständlich. Seine Fantasie hat hier in völligster Freiheit gewaltet, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald die Arabeske zur unterhaltendsten Humoreske gestaltend. (Eine schätzenswerthe lithographische Nachbildung dieser Federspiele des Meisters hat man von Johann Nepomuk Strixner, der sie im J. 1808 unter dem Titel: „Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen" herausgab. Diese Lithographien machen ganz den Eindruck von Ueberdrücken des Originals.) Gleichzeitig entstand Dürers grösstes Holzschnittwerk: die berühmte Ehrenpforte des Kaisers Max. Zu diesem seltsam weitschichtigen Werke, das eine unendliche Fülle von historischen Darstellungen, Porträtfiguren und bunten Ornamenten enthält, hatte der kaiserliche Rath Stabius

die Angaben gemacht, daher Dürern hier nur die graphische Ausführung oblag. Gewiss hätte Dürer die verwunderlichen Anordnungsideen des Gelehrtenhirns, wenn er gedurft hätte, verworfen. Mit Unrecht hat man aus diesem und andern Werken gefolgert, dass Dürer sich gern der Neigung zu allegorisiren und seinen Bildern eine dunkle räthselhafte Bedeutung unterzulegen, hingegeben habe. Grade die Werke, wonach solches behauptet wird, sind entweder erste, nach ältern Meistern kopirte Arbeiten Dürers, wie die vier Hexen, der Traum, die Wirkung der Eifersucht und andre, oder die Dunkelheit liegt in Missverständnissen der Ausleger, wie bei der Nemesis, welche Benennung man unrichtigerweise auf ein ganz andres Blatt bezogen hat, als das ist, welches Dürer selbst damit bezeichnete, oder sie sind bestellte Arbeit nach den Angaben Anderer, wie eben die Ehrenpforte Kaiser Maxens nach Stabius und der spätere Triumfwagen nach Pirkheimers Angabe. Allerdings hatte seine Zeit eine Freude an bildlichen Räthselspielen, aber er fröhnte nur gezwungen dieser Vorliebe, wenn ihn ein so hoher Herr wie der Kaiser mit der Ausführung weitläufiger Allegorien und emblematischer Compositionen beschäftigte, deren Ersinnung die gelehrten Räthe des Kaisers sich allzu eifrig angelegen sein liessen. Die kaiserliche „Ehrenpforte“ ward durch die endlose Menge von Dingen, die angebracht werden sollten, so complicirt, dass zum Abdruck dieses Holzschnittes ein zusammengefügtes Papierblatt von 126 Zoll Höhe und 108 Zoll Breite erforderlich war, indem nicht weniger als 96 Druckstöcke dazu gehörten. (Der erst 1522 erschienene emblematische Triumfwagen, den des Kaisers und Dürers Freund Pirkheimer ausdachte, wuchs zu einer Länge von 86 Zoll, während die Breite kaum 16 beträgt. Diese zwei seltsamen und wunderlichen Werke gehören zu den bedeutendsten Versuchen, Kunstgattungen, die für kleine Maase bestimmt zu sein scheinen, in ungeheuren Dimensionen anzuwenden. Die durch Aneinanderstückung einer Menge von Stöcken möglich gewordene ausserordentliche Grösse beider Holzschnitte ist übrigens durch andere deutsche und italiänische Produktionen der Art, wenigstens in einzelnen Dimensionen, noch überboten worden.) Hinsichtlich des Holzschnittwerks der Ehrenpforte, welche (man kann es in jedem Sinne sagen) bedeutend höher steht als die nachmalige Holzschnittreihe des Triumfwagens, muss zunächst bemerkt werden, dass hier eine kunstgemässe Gesammtwirkung ganz unerreichbar geblieben, zumal da die Architektur, welche das Ganze zusammenhält und in gewisse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen äusserst beschränkt worden ist. Trotzdem fehlt es dem Ganzen jedoch nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock fantastischen Formen gehalten; indess sind dieselben von eigenthümlich geistreicher Zusammensetzung, was vorzugsweise von den Hauptsäulenpaaren gilt, deren merkwürdige Composition ganz consequent darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälks zu begegnen haben, sondern wesentlich nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühl gezeichnet. Die grossen Bildnissreihen, welche die Vorgänger und Ahnen des Kaisers (alle Vorfahren im römischen und deutschen Kaiserthum überhaupt, von Julius Cäsar und dem Merowinger Klodwig an) nebst Maxens gesammter Verwandtschaft darstellen, sind merkwürdig durch die ausserordentliche Mannichfaltigkeit charakteristischer Köpfe, welche Dürer (da er von den in aller Welt zerstreut vorhandnen Vorbildern, den benutzbaren geprägten, skulpirten und gemalten Bildnissen, nur die allerwenigsten kennen konnte) hiefür e r f u n d e n hat. Die geschichtlichen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus Maxens Leben; doch tritt in ihnen mehr der anordnende kaiserliche Historiograph Stabius denn der ausführende Kunstmeister hervor. Eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, wenn auch deren im Einzelnen recht anziehende vorkommen, zumal wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht. Immerhin bleibt das Ganze ein Werk, das die ungemeine Beweglichkeit des Dürerschen Geistes glänzend darlegen kann.

Karl Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters nennt den Styl der Ehrenpforte, des Triumfwagens und andrer architektonischer Staffagen jener Zeit den „Reformationsstyl,“ und meint damit jene Vermischung der Gothik mit der Renaissance, die sich in ausgeschweiften Formen ausspricht und von den Franzosen sehr treffend durch „Flamboyant“ bezeichnet wird. Wenn indess Heideloff hinzufügt, dass dieser in auffallender Hast von den Künstlern Europens aufgenommene Zwitterstyl mit besonderer Vorliebe auch von unserm Dürer gepflegt worden sei, so werden wir dieser Behauptung, die jedenfalls zuviel sagt, nicht sofort beipflichten. Schwerlich kann man dem kerndeutschen Meister, der trotz seinen Besuchen in Italien, trotz seiner Bewunderung der dortigen Künstlergrössen, sich nicht zu „antikischen Dingen“ versucht fühlte, eine Herzensneigung zum Wälschen nachweisen; am Wenig-

sten aber darf man aus dem Barockstyle des Architektonischen der Ehrenpforte und des Triumfwagens schon auf eine Geschmacksveränderung Dürers schliessen, denn diese Werke waren, wie gesagt, Bestellungsarbeiten, welche der Künstler streng nach der grilligen Anordnung und den hochweisen Angaben kaiserlicher Räthe auszuführen gezwungen war, daher ihm hier die leitende Idee und deren wunderliche Dependenzen gar nicht in Anrechnung kommen können.

(Verzierung an der Gallerie eines Nürnberger Hauses.)

Die reiche und kunstliebende Kaufmannswittwe Katharina Floker, deren schöne Töchter dem in der Nähe wohnenden Dürer nicht unbekannt waren, übertrug ihm, als sie das Holzschnittwerk der Ehrenpforte gesehn und ihr darin besonders die Ornamente gefallen hatten, noch im Jahr 1515 die Dekoration ihres Hofes. Heideloff führt in seiner Ornamentik zwölf verschiedene durchbrochene Gallerieformen vor, welche in dem von der Wittwe Floker besessenen, jetzt dem Kaufmann Gessert gehörigen Hause zu Nürnberg sich noch wohlerhalten vorfinden und deren Aechtheit als Dürers Schöpfungen urkundlich erwiesen ist. Diese Gallerieverzierungen sind als Denkmale Dürerscher Erfindung um so interessanter, da sie in ihren mannichfaltigen architektonischen Formen den lebhaften Sinn des Meisters für reindeutschen Styl offenbaren. Unter der Gallerie enthält ein Täfelchen die Jahrzahl 1516, womit die Vollendungszeit dieser Hofverzierung besagt ist. (Eine der Gallerieformen theilen wir im Holzstich von Brunner mit.)

Mit 1516 sind zwei Dürersche Gemälde bezeichnet, welche man im Uffizienpalast (Kab. der niederländ. Schule) zu Florenz sieht. Dies sind die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus, beide in Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem energischen Charakter. Sie kamen um Mitte des 17. Jahrh. als Geschenk des Kaisers Ferdinand III. an den Herzog von Toskana. — Gleiches Datum trägt das Bildniss des Michel Wolgemut auf grünem Grunde, welches man in der Münchener Pinakothek (Nr. 139 im 7. Kab.) sieht. Es ist ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht. — Aus demselben Jahre datirt einer der schönsten Holzschnitte Dürers: die Kreuzigung, deren erste Abdrücke in einem von Hieronymus Hölzel für die Diöcese Eichstädt 1517 gedruckten Missale vorkommen, während die spätern in der bei F. Peypus in Nürnberg 1524 erschienenen Ausgabe des alten Testaments nach Luthers Uebersetzung gefunden werden. In jenem Missale (einem wahren Pracht-

werke mit dem Titel: *Missale Eysteten ecclesie*, wovon ein Exemplar auf Pergament mit illuminirten Holzschnitten sich auf der Universitätsbibliothek zu Würzburg befindet) sieht man auf der Rückseite des ausgezeichneten Holzschnittes der Kreuzigung den heiligen Willibald dargestellt, offenbar von derselben Hand geschnitten, daher er gleich der Kreuzigung den eigenhändigen Holzschnitten Dürers beizuzählen sein dürfte. Der Heilige, dastehend im Bischofsornate und etwas nach rechts gewendet, hält in seiner Rechten ein aufgeschlagenes Buch und in der Linken den Bischofstab. Der Hintergrund wird von einem Teppich abgeschlossen. Oben ein von Weinranken gebildeter Bogen. Vor dem Heiligen, und denselben bis an die Knie bedeckend, ein quadrirter Wappenschild, worauf im ersten und vierten Felde jedesmal drei goldene Löwen auf rothem Grunde, und im zweiten und dritten Felde der obere Theil eines silbernen Bischofstabes, ebenfalls auf rothem Grunde (Wappen des Bisthums Eichstädt). Dieser Holzschnitt ist von einer 11 Linien breiten Einfassung von Arabesken umgeben. Höhe 10 Zoll 10 Linien, Breite 7 Zoll 7 Linien. Ein dritter in besagtem Missale befindlicher Holzschnitt stellt die Wappen des Bischofs Gabriel von Eyb und des Bisthums Eichstädt dar. Im ersten und vierten Felde ebenfalls der obere Theil eines Bischofstabes, worin man die Statue des heil. Willibald erblickt; im zweiten und dritten je drei rothe Pilgermuscheln in silbernem Felde. Oben zwei Helme. Ueber dem einen ein den Bischofstab haltender Arm, und über dem andern ein Pfau mit ausgebreitetem Schweife. Am Fusse des Wappens ein Täfelchen ohne Schrift. Das Ganze ist, wie der vorerwähnte Holzschnitt, mit einer 7 Linien breiten Einfassung von Arabesken umschlossen. Höhe 10 Zoll 10 Linien, Breite 7 Zoll 11 Linien. Ob auch dieses Wappen (eine nicht minder vorzügliche Arbeit) von Dürer selbst geschnitten oder von ihm nur auf die Holztafel gezeichnet und von anderer Hand geschnitten ist, bleibt noch zweifelhaft. Als auffällig dürfte bemerkt werden, dass der Nürnberger Drucker Hieronymus Hölzel in der Schlussschrift des Missale die Beifügung dieses Wappens gleichsam als seine eigene Zuthat besonders hervorhebt und der beiden ausgezeichneten Holzschnitte der Kreuzigung und des heil. Willibald nicht gedenkt. Letztere waren vielleicht Eigenthum des Eichstädter Bischofs und wahrscheinlich zu diesem Missaldrucke eigens beschafft. — Eine sehr wohlerhaltene merkwürdige Kreidezeichnung von 10 Zoll 2 Linien Höhe und 7 Zoll 9 Linien Breite, darstellend ein männliches Bildniss (etwa eines Landmannes) mit flachem Hut, kurzem Bart und schlichtem Haar, oben rechts mit Dürers Monogramm und 1516 signirt, befand sich in der Kunstsammlung des Freiherrn von Rumohr. Dieselbe Jahrzahl trägt auch ein schönes Dürersches Aetzblatt in gr. 8.: der Engel mit dem Schweisstuche. Ein andres schönes Aetzblatt gleichen Formats: der Christus am Oelberge, entstand noch im vorhergehenden Jahre. Endlich gehört dem in Rede stehenden Zeitpunkte die eine der schon erwähnten in Buchs geschnitzten Madonnen (in der Melchior Boisserée'schen Samml. zu München) und ein Madonnenstich an, der an jenes Schnitzwerk erinnert, aber doch nur entfernte Aehnlichkeit bietet. Irrigerweise hat man besagte Madonna in Buchs als ein Nachbild der gleichzeitig gestochenen angesehn; sie zeigt indess in den Abweichungen soviel Ursprüngliches und Eigenthümliches, dass sie mit demselben Rechte als Vorbild gelten könnte.

Die Thätigkeit Dürers im J. 1517 ist unsers Wissens durch grössere Bilder gar nicht, sondern nur durch einige Blätter dokumentirt. Unter diesen zeichnet sich die in vier Holzschnitten bestehende fantastische Composition der Säule mit dem daraufsitzenden Satyr aus. Reicher sind die vorhandenen Zeugnisse des Dürerschen Kunstfleisses vom J. 1518. Da ist zunächst der berühmten Gemälde zu gedenken, welche Dürer im alten gothischen Saale des Nürnberger Rathhauses nach der Angabe seines Freundes Willibald Pirkheimer ausgeführt hat. Als eine Art Warnung für die Rathsherren, immer gerecht zu richten, findet sich die Darstellung der Verleumdung nach der aus den alten Autoren bekannten Beschreibung eines Gemäldes von Apelles. Es ist eine geistreiche Composition von vielen allegorischen Figuren. Der Richter, als Midas mit Eselsohren begabt, sitzt zwischen der Unwissenheit und dem Verdachte; vor ihm erscheint auf den Knieen flehend der Unschuldige, den die Verleumdung bei den Haaren zum Richter schleppen will, im Geleite von Trug, Neid, Nachstellung, Uebereilung, Irrthum, Strafe, Reue und Wahrheit. Alle diese männlichen und weiblichen Figuren sehr schön. Erklärungen sind oben in lateinischen, unten in deutschen Inschriften beigefügt. Neben dem Midas liest man den Spruch: „Ein Richter soll kein Urtheil geben, er soll die Sach erforschen eben," und über einer kleinen Thür: „Ein's Mannes Red ist eine halbe Red. Man soll die Teyl verhören bed." Dann zeigt uns ein Bild die Nürnberger Pfeifer und andre Stadtmusikanten in glücklich angeordneten, lebensvollen, vortrefflichen Bildnissgruppen. Die Hauptsache ist endlich das durch die herrlichen nach Dürers Zeichnungen gemachten Holzschnitte allgemein

bekannte grosse Oelgemälde des Triumfwagens des Kaisers Max. Der Kaiser sitzt im Wagen angethan mit vollem Reichsornat, und über ihm hält die hinter ihm knieende Viktorie einen Lorberkranz. Es umgeben ihn viele Tugenden in Gestalt schöner jugendlicher Frauen mit Kränzen, und andre (je zwei) führen die sechs Paar Pferde vor dem Wagen, hinter welchem, dem Beschauer zur Linken, an derselben Wand auf einem Altane sich die vorerwähnten Gruppen der aufspielenden Nürnberger Musikanten befinden. Die neben dem Wagen und den zwölf paarweis hintereinander gespannten Pferden gehenden allegorischen Weiblichkeiten zeichnen sich vor Dürers meisten Arbeiten durch die schlanken Verhältnisse und anmuthigen Bewegungen sehr vortheilhaft aus. (Diese grossen Oelbilder, von welchen Dürer ohne Zweifel nur die Hauptheile selbst ausgeführt hat, wurden im J. 1620, da sie schon sehr gelitten hatten, durch Gabriel Weyer wiederhergestellt und dabei leider stark übergangen.) In dieselbe Zeit fällt die lebensgrosse nackte Lucretia in der Münchener Pinakothek (Nr. 93 im ersten Saale), eine blosse Aktfigur, ermangelnd einer höheren Auffassung, aber herrlich gezeichnet und gerundet, mit braunröthlichem Fleischton und weisslichen Lichtern. Ferner der höchst reizvolle Holzschnitt, welcher die Himmelskönigin umgeben von grossen und kleinen Engeln darstellt; das auf Eisen geätzte Blatt (in gr. Querf.) mit der grossen Kanone und den Büchsenmeistern u. a. m.

Als Kaiser Max 1518 zu Augsburg seinen letzten Reichstag hielt, befand sich auch Dürer daselbst, malte den Kaiser und nahm die Zeichnung zu dem trefflichen Bildniss, das er nach dem Tode seines hohen Gönners herausgab. Unmittelbar vorher vollendete er für den schon Erkrankenden die herrliche Darstellung des Todes der Maria von Burgund (der ersten Gemahlin Maxens) in Gegenwart ihres gebeugt dastehenden kaiserlichen Gemahls, ihres Sohnes des Königs Philipp des Schönen von Spanien und der vertrautesten Freunde des Kaisers. Das Ganze ist symbolisch so gefasst, dass es, wie in den Darstellungen des Todes der Jungfrau Maria, zugleich den Eingang der Sterbenden in die Seligkeit anzeigt. In einer Glorie erscheint nämlich der Heiland mit den Worten des hohen Liedes: Steh auf, meine Freundin, eile, dass du die Krone empfangest! (*Surge, propera, amica mea, veni de Libano, veni, coronaberis.* Ausser dieser enthält das Bild noch andere aus dem Hohenlied entlehnte Inschriften.) Dies hinsichtlich der Kraft des Kolorits wie der Schönheit der Zeichnung sehr gerühmte Gemälde befindet sich in der Sammlung des Grafen Fries zu Wien, und gewährt einen rührenden Aufschluss, welches Gefühl unwandelbarer Liebe das Herz des ergrauten vielgeprüften Herrschers erfüllte. Ein andres merkwürdiges Bild, das sich in der Samml. des nun verstorbenen kön. preuss. Generalpostmeisters von Nagler befindet, scheint ebenfalls während des Augsburger Reichstages unter Dürers Hand entstanden zu sein. Der Kaiser vermählte damals seine Nichte, die Prinzessin Susanna von Baiern, mit dem Markgrafen Kasimir von Brandenburg. Beide kommen auf diesem Gemälde vor. Der Hauptgegenstand desselben ist der Leichnam Christi, umgeben von trauernden Jüngern und heiligen Frauen. Zur Rechten in der Landschaft erblickt man eine Gruppe fürstlicher Personen, gleichsam als theilnehmende Zeugen jenes Vorganges, und von etwas kleinern Dimensionen als die Figuren der Hauptgruppe. Die Prinzessin kniet an einem mit rother goldgestickter Decke verhangenen Betttische; neben ihr steht Markgraf Kasimir im Fürstenmantel und mit entblösstem Schwert; unter den Uebrigen erkennt man noch dessen Bruder, den Markgrafen Georg den Frommen. Auf der innern Seite des einen Flügels ist wiederum Markgraf Kasimir, und zwar als heiliger Christoph, dargestellt; auf dem andern sein Bruder als heiliger Georg. (Diese fürstlichen Brüder waren es, welche in ihren Ländern zuerst die Reformation einführten, Markgraf Kasimir in Bayreuth, Markgraf Georg in Ansbach.) Die Jahrzahl 1518 und die sehr ähnlichen Bildnisse lassen über die Bestimmung dieses vortrefflichen Gemäldes, welches sich lange im Besitz einer ausgezeichneten Familie befand, keinen Zweifel; jedoch bleibt dabei unentschieden, ob es mit völliger Gewissheit Albrecht Dürern beizulegen ist.

Während des Reichstages zeichnete Dürer zu Augsburg auch viele Porträts in sein Bilderbuch, das er auf seinen Ausflügen und Reisen stets bei sich führte. Einige dieser Bildnisszeichnungen aus der Reichstagszeit besitzt der durch seine reiche Dürersche Handzeichnungs-Sammlung und durch sein Werk über das Leben und die Werke Albrecht Dürers bekannte Kunstschriftsteller Josef Heller zu Bamberg; die meisten aber findet man in der vormals Naglerschen, jetzt königlichen Sammlung zu Berlin.

Am 12. Januar 1519, wenige Wochen nach beendigtem Reichstage, starb Dürers mächtigster Freund: Kaiser Max, dieser letzte Ritter des mit ihm zu Grabe gehenden

Mittelalters. Dürer vollendete nach dessen Tode noch das bekannte **Bildniss**, welches den Kaiser mit flachem Hute und einem Pelzmantel bekleidet und in der Linken einen aufgesprungenen Granatapfel haltend darstellt. Im grünen Hintergrunde ist oben das kaiserliche Wappen, eine lange auf Max bezügliche lateinische Inschrift und das Dürersche Künstlerzeichen nebst der Jahrzahl 1519 angebracht. Dies Gemälde mit der Halbfigur des Kaisers (auf Holz, von 2 Fuss 3 Zoll Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite) befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien und ist nur als ächtes, nicht als eins der besten Werke Dürers bemerkenswerth. Aus dems. Jahre datirt ein trefflicher Bildniss-Stich, wo Dürer den **Kardinal Albrecht von Brandenburg**, damaligen Kurfürsten und Erzbischof von Mainz, in der Kardinalstracht und nach rechts gewendet dargestellt hat. Diesen Kupferstich findet man auf der Rückseite des Titelblattes zu dem ebenso seltenen als merkwürdigen Halle'schen Heiligthumsbuche. (Bei Bartsch Nr. 102; bei Heller Nr. 99.)

Alle Welt sah nach erfolgter Kaiserwahl dem aus Spanien erwarteten Enkel und Nachfolger Maxens, dem jugendlichen Karl dem Fünften entgegen. Auch Dürer machte mit seiner Frau sich auf zu einer Reise nach den Niederlanden, die vom Juli 1520 bis in den Herbst des folgenden Jahres dauerte und von welcher Dürers eigenes Tagebuch sich erhalten hat. (Dieses äusserst merkwürdige Diarium, von welchem Murr im siebenten Theil seines Journals Auszüge gab, erschien 1828 zum Erstenmal vollständig gedruckt in dem vom Buchhändler Dr. Friedrich Campe herausgegebenen „Taschenbuch für Deutschlands Kunstfreunde zu Albrecht Dürers dritter Säkularfeier,“ das den handschriftlichen Nachlass Dürers — Familiennachrichten, vertraute und geschäftliche Briefe, dichterische Versuche, das Tagebuch etc. — enthält und daher auch den zweiten, sehr passenden Titel: „**Reliquien von Albrecht Dürer**“ führt.) Der Reisezweck unsers Meisters war, sich die nöthige Bestätigung der von Kaiser Max erhaltenen Gnadenbezeugungen bei dessen Nachfolger zu erwirken; der Verkauf von Kunstwerken (weswegen seine Frau, die rechnende und kassaführende Agnes, mitgereist war) sollte die Kosten decken. Die Reise ging über Bamberg, Frankfurt am Main, den Rhein hinab bis Köln (wo er für zwei Weisspfennige die berühmte vom Meister Steffan gemalte Tafel der anbetenden drei Könige geöffnet erhielt), und von da nach Antwerpen. Alle bedeutenden Städte Flanderns und Brabants, Gent, Brüssel, Mecheln, Brügge, sowie Middelburg in Seeland wurden allmälig besucht. Dürer war bei der Kaiserkrönung zu Aachen und dem Fürstentage zu Köln. Wohin er kam, ward er glänzend ausgezeichnet. Die Künstler veranstalteten Feste, denn sein Ruhm ging nun durch alle Welt. Der Magistrat von Antwerpen bot ihm einen bedeutenden Gehalt, ein wohlerbautes Haus zum Geschenk, freie Stellung und überdies Bezahlung aller öffentlichen Arbeiten, die er machen würde, wenn er in Antwerpen bleiben wolle. Fremde Botschafter, die aus allen Ländern und Reichen zur Begrüssung des Kaisers gegenwärtig waren, zeichneten ihn aus; nicht minder die Gelehrten, besonders der berühmte **Erasmus** von Rotterdam. Die Statthalterin, des Kaisers Tante, sah ihn öfter bei sich. Der Kaiser bestätigte ihm die älteren Gnaden (Freibriefe, Privilegien) und erwies ihm neue. Bei dem Könige Christian von Dänemark, der auch nach Flandern kam und Dürern zu sich entbieten liess, war er zugleich mit dem Kaiser und den anwesenden Fürsten zur Tafel. — So erhebend diese Ehren für den bescheidenen deutschen Meister sein mussten, so unergiebig zeigte sich der Verkauf von Kunstwerken, worauf er gerechnet hatte. Dürer musste Geld aufnehmen, um die Heimreise nach Nürnberg anzutreten!

Aus dem bemeldeten Tagebuche von seiner niederländischen Reise 1520 und 1521, welches als das belehrendste Dokument nicht allein für Dürers Leben, sondern für die ganze altdeutsche und altniederländische Kunstgeschichte höchst schätzenswerth ist, wird die Mittheilung einiger besonders interessanter Notizen nicht unwillkommen sein. Zu Antwerpen 1520 sah Dürer den Triumfbogen, der für König Karl errichtet war und an dem viele Künstler gearbeitet hatten, traf den Bildschnitzer Konrad und den Bildhauer Jan de Has aus Metz, verkehrte mit Meister Adrian und dem Glasmaler Dietrich, mit Meister Gilgen und dem Jakob Corneilsz van Oostsanen („des von Rogendorfs Maler“), mit den Meistern Jakob von Lübeck, **Joachim Patenier**, Augustin Lumbarth, Jararott Prück und Andern, und war endlich auch in dem Hause des **Quintin Messys**. An vier bis fünf Stellen des Tagebuchs erwähnt Dürer einen Schüler Raffaels, den er zu Antwerpen kennen lernte. Er nennt diesen „guten Maler“ bald **Thomas Polonier**, bald **Thomas Polonius**, bald schlechthin Polonius, womit kein Andrer als der Bologneser *Tommaso Vincitore* gemeint ist. Ihre erste Bekanntschaft machte sich 1520 zu Anfang Septembers, als Dürer von einer Ausflucht nach Brüssel wieder in Antwerpen angelangt war, wo inzwischen auch jener sich eingefunden hatte, denn während des ersten Antwerpener Aufenthalts ge-

schieht seiner nicht Erwähnung. Wahrscheinlich kam er unmittelbar von Rom, denn er konnte Dürern Nachricht von der Zerstreuung der Schule Raffaels bald nach dem Tode ihres grossen Meisters geben, da doch dieser erst seit etwa vier Monaten, im Frühlinge desselben Jahres, gestorben war. Die für Beide theuere Erinnerung an diesen Frühvollendeten scheint zwischen dem Italiäner und dem Deutschen eine schnelle Freundschaft vermittelt zu haben, indem jenem die Verehrung, welche sein Meister für Albrecht Dürer hegte, nicht unbekannt sein konnte, und dieser einen Theil seiner Liebe für Raffael auf dessen Schüler übertrug, der überdies, nach Dürers eigenem Zeugniss, ein trefflicher Künstler war und ihm mit Freundschaft entgegenkam. Die Freude Dürers, in Antwerpen ausser seinen trefflichen Kunstgenossen, dem schon siebenzigjährigen Quintin Messys und dem wackern Joachim Patenier von Dinant, auch einen Schüler Raffaels zu finden, muss ausserordentlich gewesen sein. In seinem Tagebuch schreibt er: „*Des Raphaels von Urbino Ding* (Schule) *ist nach seinem Tod alles verzogen, aber seiner Discipuln einer, mit Namen Thomas Polonier, der hat mich begehrt zu sehen. So ist er zu mir kommen und hat mir einen güldnen Ring geschenkt, antica, gar mit einem guten geschnittenen Stein; ist fünf Gulden werth, aber mir hat man zweifach Geld dafür wollen geben. Dagegen habe ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dinges, das ist werth sechs Gulden.*“ Bald nachher wird die Freundschaft inniger und Polonius übernimmt es, Dürers vollständiges Werk durch einen Freund nach Rom zu schicken und dafür alle nach Raffael von Marcantonio und Andern erschienene Blätter kommen zu lassen. Nicht lange darauf malt der Polonier (Bologneser) unsern Dürer. „*Der Polonius hat mich conterfeit, das will er mit ihm gen Rom führen.*“ (Dieses Bildniss ist nicht nach Rom gekommen, sondern in den Niederlanden geblieben, wie das erst nach hundert Jahren von Andreas Stock gefertigte Blatt mit folgender Inschrift beweist: *Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris et Sculptoris hactenus excellentissimi, delineata ad imaginem ejus quam Thomas Vincidor de Bolognia ad vivum depinxit Antwerpiae* 1520. *And. Stock sculpsit. F. de Wit excudit* 1629. Besagtes Porträt, das unleugbar schönste Dürers, daher es auch wiederholt in Kupfer gestochen ward, wiewohl immer nur nach dem radirten Blatte von Stockius, rechtfertigt völlig den „guten Maler,“ als welcher Polonius dem Porträtirten erschien. Das edle Dürersche Antlitz mit seinen ernsten, sinnigen, grossartigen Zügen ist durchaus ähnlich, und doch geschmackvoll aufgefasst. Zugleich ersieht man aus diesem Bilde, dass Dürer sich in der That ungefähr so trug, wie er in seinen frühern Jahren sich malte. Das ungewöhnlich lange Haupthaar fällt zu beiden Seiten herab, der Bart ist stark und kraus, der Ueberrock oder Mantel mit Pelzwerk besetzt. Der Hut, welchen Dürer hier aufhat, vermehrt sehr die malerische Schönheit seines männlichen Angesichts.) Nachdem Dürer eine Reise nach Aachen und Köln, dann nach Bergen op Zoom und nach Middelburg in Zeeland, sowie im Frühlinge des folg. Jahrs (1521) nach Brügge und Gent gemacht hat und während er schon an die Heimkehr denkt, bewahrt auch er sich die Züge seines Freundes auf, indem er denselben mit der Kohle abzeichnet. Diese flüchtige, aber höchst meisterhafte Zeichnung, in der vormals Naglerschen, jetzt kön. Sammlung zu Berlin, zeigt ein geistreiches italiänisches Gesicht voll Leben und Ausdruck. Rings ist das Papier weggeschnitten und ein andres untergezogen, auf welchem von alter Hand der Name Thomas Polonier sich beigeschrieben findet. (Herr Josef Heller zu Bamberg versichert Bd. II. S. 25. 26. seines Werks über Dürer ebenfalls ein mit Kohle gezeichnetes Bildniss des Bolognesers von der Meisterhand des Nürnbergers und ähnlicher Beschaffenheit zu besitzen. Es liegt auch nichts Unwahrscheinliches in der Annahme, dass Dürer die Züge seines Freundes, bei dem wiederholten Zusammentreffen mit demselben, nach Künstlerart mehr denn einmal in sein Zeichnungsbuch eintrug.) — Zu Brüssel sah Dürer ein Gemälde des Hugo van der Goes und Arbeiten des grossen Meisters Rüdiger (Rogier van der Weyde). Er verkehrte hier mit dem schon genannten Bildschnitzer Konrad und mit dem Meister Bernhard van Orley, „der Frau Margaretha Maler.“ Zu Herzogenbusch kam er mit Meister Arnold zusammen (wahrscheinlich Arnold de Beer). Zu Mecheln finden wir ihn wieder in Gesellschaft des Meisters Konrad. Ueber das grosse zu Middelburg befindliche Gemälde des Joan de Mabuse bemerkt Dürer, es sei besser gemalt als gezeichnet. Aus den Reisenotizen über die letzte Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden, während der ersten Monate des Jahres 1521, erhalten wir wiederum manchen Nachweis über damals in Ansehen stehende Künstler. Zu Antwerpen verkehrte er auch in diesem Jahre mit dem gedachten Meister Konrad, Bildhauer von Mecheln, sowie mit einem andern Bildhauer, dem Meister Jahn Franzoss. Ausserdem nennt er Meister Aert Braun den Glasmaler, Bernhart den Stecher, Meister Dietrich den Glasmaler oder Glaser. Ueber des Meisters Gerhard des Illuministen (Kleinmalers) unge-

fähr achtzenjährige Tochter Susanna, die einen Salvator illuminirte, bemerkt Dürer, es sei *ein gross Wunder, dass ein Weibsbild also viel machen soll.* Ferner war Dürer zu Antwerpen bekannt mit Hoenigen dem Glasmaler und mit Meister Jakob Cornelisz. Auch den eben damals hier anwesenden Lukas van Leyden sah er. Nächst der Freundschaft mit Polonius war sein vertrautester Umgang Meister Joachim Patenier, der gute Landschaftmaler. Es geht aus mehren Stellen des Reisetagebuches zu deutlich hervor, dass er sich überhaupt am meisten an diesen anschloss. Patenier übermachte ihm ein Gemälde eigener Hand, den Lot mit den beiden Töchtern darstellend, zum Andenken an die schönen Tage zu Antwerpen. Dagegen stach Dürer ein Bildniss des befreundeten Meisters. (Bartsch: Peintre-Graveur VII. 115. Nr. 108.) — Zu Brügge, wohin er die Reise von Antwerpen in Gesellschaft eines gebornen Brüggers und guten Malers Jan Plos machte, sah Dürer in der Liebfrauenkirche die alabasterne Statue der Madonna mit dem Kinde, und er bestätigt durch seine Tagebuchnotiz, dass dies besonders auch wegen der Steinart bezweifelte Werk Michelangelo's wirklich von diesem grossen Florentiner herrührt. Daselbst sah er übrigens alle gute Gemälde des Jan van Eyck, die köstlichen Bilder des Hugo van der Goes und des Rüdiger (Rogier van Brügge). Zu Gent bewunderte er das berühmte Altarwerk des Jan van Eyck, worüber er schreibt: *„Das ist ein über köstlich, hochverständig Gemäld, und sonderlich die Eva, Maria und Gott der Vater sind fast* (sehr) *gut.“* In Mecheln, wohin er zur Statthalterin reiste, war der Schnitzmeister Konrad wohnhaft, dessen Bekanntschaft Dürer schon in andern Städten der Niederlande gemacht hatte. Im Hause des Malermeisters Heinrich, vielleicht des Herri de Bles (Civetta), kam Dürer mit andern Malern und Bildhauern zusammen. Dürer bat die Frau Statthalterin (Margaretha von Oesterreich, Tochter des Kaisers Max) um das Büchlein von Meister Jakob Cornelisz, erhielt aber zur Antwort, dass sie es ihrem Maler (Bernhard van Orley) versprochen habe. Wieder nach Antwerpen zurückgekehrt erhielt Dürer vom König Christian II. von Dänemark eine Einladung, ihm nach Brüssel zu folgen. Dies geschah Anfangs Juli 1521. Hier traf Dürer wieder mit dem Polonius zusammen, den wahrscheinlich auch die glänzende Anwesenheit des Kaisers, der Königin von Spanien, des Königs von Dänemark, der Statthalterin Margaretha und anderer hoher Personen dahin gelockt hatte. Der Bologneser schenkte hier dem sich nun zur Heimreise anschickenden Dürer ein Angedenken, bestehend in einem „welschen“ (italiänischen) Kunstwerke. Dies war das letzte Geschenk, welches Dürer, der sich solcherlei immer gewissenhaft in seinem Tagebuch angemerkt hat, in den Niederlanden empfing.

Seit der Rückkehr nach Nürnberg war die Thätigkeit unsers Meisters eine sich immer gleichbleibende, und er zeigte sich fortwährend voll Geistesfrische, wenn auch seine körperliche Kraft zu wanken begann. Inzwischen jedoch gingen wichtige Veränderungen im deutschen Glaubensleben vor, welche die Kunst Dürers als eine noch auf dem römisch-katholischen Glaubensboden erblühte nahe berühren mussten. Luther hatte die Abstellung kirchlicher Missbräuche und eine Läuterung des Glaubens laut verkündigt; der Wormser Reichstag war gehalten, und der Muth des Wittenberger Reformators gewann die Herzen eines muthigen Volkes. Albrecht Dürer, allimmer ein Mann von ungeheuchelter lauterster Frömmigkeit, wandte sich mit ganzer Seele zu der erneuerten Lehre des Evangeliums. Nürnberg wurde die erste Stadt, welche der geistlichen Gewalt entschiedenen Widerstand bot und gegen die vom Kardinal-Legaten verfügte Verhaftung der Prediger, welche die Lehre des reinen Evangeliums verkündigten, den Schutz der eben versammelten Reichsstände anrief (1523), und als sie diesen erhielt, den alten Ritus sofort abschaffte (1524). Dürer, dessen meiste Darstellungen sich auf Religiöses bezogen hatten, erkannte aufs Deutlichste, dass der geläuterte Glaube ebenso wenig der Kunst entgegen sei, als die Kunst blos eine religiöse Bestimmung habe. Er spricht dies schon 1525 in einer seiner Schriften aus (in der auch in den „Reliquien etc.“ abgedruckten Einleitung zu seiner „Unterweisung in der Messung“). In diesem Sinne stellte er nunmehr seine Gemälde, deren er manche bis dahin den Kirchen seiner Vaterstadt geschenkt hatte, auf dem Rathhause auf, wohl voraussehend, dass die höchste Beziehung der Kunst von nun an dem öffentlichen Leben, des Einzelnen sowohl als der nationalen Gesammtheit, gelten werde.

Die Menge der ausgeführten Arbeiten blieb indess auch in den letzten Jahren des grossen Meisters ausserordentlich. Zum Gegenstand religiöser Darstellungen sehen wir ihn, wie schon früher, fast ausschliesslich das Leben des Heilands wählen oder dessen Jünger; in den Bildnissen, sie mögen gemalt sein oder in Kupfer gestochen, bewährt sich immer dieselbe Tiefe der Auffassung. Wer kennt nicht unter seinen Bildniss-Stichen die berühmten Abbildungen des Mainzer Kurfürsten Albrechts

von Brandenburg und des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen, ferner des Rotterdamer Erasmus, des gelehrten Dürerschen Mitbürgers Melanchthon und des Dürerschen Busenfreundes Willibald Pirkheimer; endlich das in Holz geschnittene Bild Ulrich Varnbülers, das meisterhafteste von allen. Und wer hat nicht wenigstens gehört von seinen gemalten Kaiserbildern, den Idealbildnissen Karls des Grossen und Kaiser Siegmunds, sowie von den berühmten Oelporträts, in welchen Dürer seine Freunde und Mitbürger Johann Kleeberger, Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher verewigt hat? Vor allen diesen Meisterwerken aber muss man seinen unvergleichlichen Apostelbildern, den grossartigsten Gestalten, die je unter seinem Pinsel zum Leben gediehen, den Preis zugestehen. Es sind die zwei in der Münchner Pinakothek (1. Saal, 71. 76.) befindlichen Doppelbilder mit den lebensgrossen Gestalten des Johannes und Petrus, des Markus und Paulus. Diese letzten bedeutsamsten Werke aus Dürers Hand tragen die Jahrzahl 1526. Der Meister verehrte diese Apostelbilder dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Angedenken an seine künstlerische Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit. Im 17. Jahrh. (1627) wurden sie von der Stadt Nürnberg an den Kurfürsten Maximilian I. von Baiern abgetreten, bei welcher Gelegenheit die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften, welche für den stockkatholischen Fürsten etwas Unangenehmes hatten, leider abgetrennt und den von Georg Fischer gefertigten, für den Verlust der Originale schlecht tröstenden Kopien (im Landauerbrüderhause) angefügt wurden. Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche damals den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt. Sie bilden — schreibt Franz Kugler ganz treffend in seiner Geschichte der Malerei — das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen getreuen Hüter der heiligen Schrift da, die sie in den Händen haben. Aus dem Ganzen spricht der gewaltige Lutherspruch gegen die Römlinge: „Das Wort sie sollen lassen stahn!" In Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnbergs wird als Sage berichtet, dass Dürer in diesen Gestalten zugleich die vier Temperamente dargestellt habe. Dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird, trug grade zur tieferen Durchführung des Hauptgedankens und zur ergreifenderen Individualisirung der Gestalten höchst wesentlich bei, und so offenbart sich uns nun, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. Auf dem ersten Bilde sehen wir die nach innen gerichtete Geistesthätigkeit, das eigentliche Studium der Schrift und somit den Beginn jenes Hüteramtes derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer strengforschender Gedanken; er vergegenwärtigt uns das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Hinter ihm Petrus, der sich über das Buch bückt und ernst auf dessen Inhalt schaut; ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, der uns das phlegmatische Gemüth veranschaulicht, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach Aussen dar, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben. Markus im Hintergrunde ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, lebhaft und eindringlich scheint er zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift gekommen, aufzufordern. Paulus hingegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. So zeigt er sich uns als Repräsentant des cholerischen Temperaments. Und nun im Allgemeinen, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande so erhabenen Inhalts angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung! Welch eine erhabene statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkürlich fantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen, wie in Dürers frühern Productionen, ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier gediegener pastoser Auftrag. „Wahrlich," so schliesst Kugler seine Betrachtung der vier Apostel, „nach Vollendung dieses Werkes durfte der Meister sein Auge schliessen,

denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite."

Ein bereits mit dem J. 1523 bezeichnetes Gewandstudium zu der Figur des Paulus findet sich in der Samml. der Handzeichnungen beim Erzherzog Karl zu Wien. Schon dies ist merkwürdig schön gearbeitet; nicht minder vortrefflich sind aber drei andre grossartig gewandete Gestalten, welche Dürer in demselben Jahre gezeichnet hat und die sich gleichfalls in der genannten Samml. vorfinden. Man ersieht aus diesen Handzeichnungen, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine gekniffene Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigern, edlern, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen. — Ueber seine malerischen Bestrebungen hat man ein merkwürdiges Selbstgeständniss aus seiner letzten Lebenszeit, das sich in Melanchthons Briefen erhalten hat. „Ich erinnere mich," schreibt Melanchthon (*Epist. l. I. ep.* 87.), „dass der vortreffliche Maler Albrecht Dürer zu sagen pflegte, er habe in seiner Jugend die bunten und scheckigen Gemälde geliebt und als Bewunderer seiner Werke sich sehr gefreut, wenn er die Buntheit in einer seiner Malereien wahrgenommen; jedoch als er älter geworden, habe er angefangen die Statuen zu betrachten und seine Blicke auf deren Schönheiten zu heften, was ihn dann gelehrt habe, dass die Einfachheit (*simplicitas*) die höchste Zierde der Kunst sei. Da er solche Simplicität aber nicht ganz habe erreichen können, so sei er nicht mehr der Bewunderer seiner Werke, der er sonst gewesen, sondern seufze oft, wenn er seine Tafeln ansehe, und erinnere sich seiner Schwachheit (*infirmitas*)."

Gegen Ende seines Lebens that Dürer die Tiefe seines schöpferischen Geistes auch in Schriften kund. Zuerst erschien (1525) die Unterweisung zur Messung; nicht eine Geometrie, sondern ein Versuch, die malerische Zeichnung und Figurenbildung, sowie die architektonischen und Verzierungsverhältnisse, besonders aber die Perspektive nebst Licht und Schatten, mittels der Mathematik mit Sicherheit zu handhaben. Hierauf folgte sein Werk von der Befestigungskunst, welches in Beziehung auf die damalige Kriegsführung noch heute Anerkennung findet. Endlich die vier Bücher von menschlicher Proportion (von den Verhältnissen der menschlichen Gestalt); ein Werk von so endlosem Fleisse der Messung, Forschung und Vergleichung, bei so wichtigen und wohlverarbeiteten Resultaten, dass es fast in alle Sprachen übersetzt worden ist. Dürer begnügte sich dabei nicht, die Verhältnisse des Körpers nur in der Ruhe desselben zu betrachten, sondern er beobachtete sie auch in der Bewegung. Selbst der Missgestalt und Karikatur sah er eine Regelmässigkeit ab, sowie er die Grenzen nachwies, innerhalb welcher die Natur ihre Formen wechselt.

Andere Werke sollten nachfolgen, besonders eine gründlichere Ausführung der Perspektive; aber selbst jenes letzte war noch nicht beendigt, als sein Körper der unablässigen Anstrengung erlag. Immer zur Schwindsucht geneigt, nahm er mehr und mehr ab. (Dies lässt sich aus Adami Schilderung der Gestalt Dürers schliessen, wo auch *proceriusculum collum* erwähnt wird. In einem Schreiben Pirkheimers an Tscherte heisst es: „Er war ausgedorrt wie ein Schaub.") Am 6. April alten Styles 1528, im noch nicht vollendeten 57. Jahre, war seine Laufbahn beschlossen. Willibald Pirkheimer, der älteste und vertrauteste Freund des Dahingeschiedenen, misst in der Aufwallung seines Schmerzes der Frau des grossen Künstlers, die ihn unaufhörlich zur Arbeit getrieben, alle Schuld seines Todes bei. Allein so thätige Geister verzehren meistens aus innerer Lebendigkeit ihre morsch werdende Hülle, deren Ausdauer sie überschätzen. Dürers eheliches Band war indess kein glückliches. Seine keifende geizige Agnes starb 1539, überlebte ihn also 11 Jahre. Kinder hatte sie ihm nicht geboren. Seine Brüder wurden nach ihr seine Erben.

Noch sieht man Dürers Grab auf dem Johanniskirchhofe seiner Vaterstadt. Es unterscheidet sich von den vielen alten Grabstätten daselbst durch zwei messingene Platten, die auf dem Decksteine befestigt sind. Die kleinere, mit der Bestattung gleichzeitige, ist auf einer Erhöhung des Steines angebracht und enthält folgende einfache von Willibald Pirkheimer verfasste Inschrift: *Me. Al. Du. Quicquid Alberti Dureri Mortale fuit, sub hoc conditur tumulo; emigravit VIII. Idus Aprilis. M.D.XXVIII.* (Dem Andenken Albrecht Dürers. Was an Albr. Dürer sterblich war, ist unter diesem Grabhügel verborgen. Er ging heim den 6. April 1528.) Nicht weit davon hat nur zwei Jahre später auch Freund Pirkheimer sein Grab gefunden. Auf demselben Friedhofe ruhen der Bildschnitzer Veit Stoss, der Meistersänger Hans Sachs, der Goldschmied Wenzel Jamnitzer und der Maler Joachim Sandrart.

Nicht blos die Erinnerungsstätte der Dürergebeine, auch die Stätte des Lebens und der glorreichen Thätigkeit des grossen Nürnbergers hat sich erhalten. Vor dem

Thiergärtnerthore sieht man noch das **Dürerhaus**, dessen Aeusseres jedoch keineswegs die Wohnung eines Künstlers verräth. Es ist wohl ziemlich gross, aber ohne alle Verzierungen in ganz gewöhnlichem Fachwerk ausgeführt. Im Innern ist nur die Küche und ein kleines Zimmer zu ebener Erde noch alt, welches für seine Werkstatt ausgegeben wird, wofür aber mit grösserer Wahrscheinlichkeit sonst ein Zimmer in einem leider nun längst abgetragenen Erker galt. Rührend ist der Gedanke, wie viel Herrliches einst aus diesem unscheinbaren Hause hervorgegangen, welcher mächtige Einfluss daraus auf die Kunst von ganz Deutschland ausgeübt worden. Das Bild von der engen, mit Arbeit überladenen, durch eine gar zu prosaische Frau verbitterten Häuslichkeit, welches sich der Kunstfreund aus den vom Dr. Friedrich Campe herausgegebenen Reliquien Dürers entwirft, wird hier noch vervollständigt. Lässt nun eine solche Lebenslage auf der einen Seite die Kraft und Ausdauer seines Genies, welches trotzdem so Herrliches hervorgebracht, in höchstem Maase bewundern, so erklärt sich auch daraus das Ungleichartige seiner Arbeiten und das Festhalten mancher, die Schönheit seiner Gedanken trübender Aeusserlichkeiten der Formen und Gewänder, welche er in einer Stellung wie Raffael ohne Zweifel bald genug abgestreift haben würde. Wie wenig aber die Nürnberger seiner Zeit dazu beitrugen, ihm eine solche zu verschaffen, geht schon daraus hervor, dass ihm der Magistrat die vom Kaiser Max bei demselben für Dürer nachgesuchte Befreiung von den städtischen Abgaben nicht einmal bewilligte; stärker jedoch erhellt das Verhalten der Nürnberger gegen ihren grossen Mitbürger aus folgender Stelle eines Schreibens des armen Dürer, das er zwei Jahre vor seinem Tode an den Nürnberger Rath richtete: „*Nemlich so wissen Ewer Weisheit, wie gehorsam, willig und geflissen ich mich bis her in allem Ewer Weisheit und gemeinen Stadt Sachen alle Male erzeigt, und vor anderen* ***vielen sonderen Personen des Rathes und in der Gemeine allhie****, wo sie meiner Kunst und Arbeit bedurft,* ***mehr umsonst denn um Geld gedient****, habe auch, wie ich mit Wahrheit schreiben mag,* ***die dreissig Jahr, so ich zu Haus gesessen bin in dieser Stadt, nicht um fünfhundert Gulden Arbeit*** *(das ja ein Geringes und Schimpfliches und dann noch von demselben nicht ein Fünftheil Gewinnung ist) gemacht, sondern all meine Armuth, die mir weiss Gott sauer ist worden, von Fürsten, Herren und andern fremden Personen verdient und ererntet, also dass ich allein dieselbe meine Gewinnung* ***von den Fremden*** *in dieser Stadt verzehre.*“ Aber auch von den auswärtigen Bestellern hatte Dürer manchen Verdruss, von sehr fürnehmen Herren sowohl wie von bürgerlichen Mäcenen. So weiss man aus den Geschäftsbriefen, die er in den Jahren 1507—1509 mit Jakob Heller zu Frankfurt am Main wechselte, wie es sein Loos war, um den sauer verdienten Lohn noch markten und feilschen zu müssen. Im J. 1523 aber musste er dem sonst so verschwenderischen Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, in einem Schreiben andeuten, dass er fünfhundert Abdrücke des bestellten Bildniss-Stiches (Albrecht in Kardinalstracht) an ihn abgesendet und noch keine befriedigende Antwort erhalten habe. Aus demselben Schreiben an den geistlichen Kurfürsten ersieht man, dass auch andere Nürnberger Künstler über den Kardinal zu klagen hatten. Dürer vermeldet ihm hier, dass er dem erhaltenen Befehle zufolge mit dem Buchmaler Niklas Glockenthon des Messbuchs wegen (es ist das prächtige, jetzt in der Aschaffenburger Bibliothek aufbewahrte Missale gemeint) verhandelt habe. „Aber,“ schreibt Dürer, „er hat's noch nicht gefertigt und saget mir, er hätt' noch sieben grosse Materien mit sammt sieben der grössten Buchstaben zu machen. Auch wollt' er mir kein Zeit stimmen, wenn sie fertig söllten werden. Saget, wo man ihm nit weiter Gelt wollt' schicken, so müsst er aus Not Narung halben Euer Gnaden Arbeit liegen lassen und andre Arbeit machen, denn er hätt kein Zerung im Haus, hab dorauf weiter nit mit ihm künnen handeln, denn dass ich ihn auf das Höchst gebeten, er wölle auf das Fürderlichst doran machen.“

Unter den „Künstlerfreundschaften Dürers“ verdient besondere Bemerkung das auf gegenseitige Hochachtung gegründete Verhältniss zu **Hans Baldung Grün**, seinem Altersgenossen, der freilich entfernt von ihm wirkte (in Schwaben, im Breisgau, in der Schweiz und im Elsass), aber durch seine vorzüglichen Kirchengemälde, durch seine trefflich geschnittenen Helldunkelblätter sowie durch Grabstichelarbeiten verbreiteten Ruf genoss. Wenn auch selten persönlich zusammentreffend, unterhielten sie doch warme Freundschaft durch gegenseitige fleissige Zusendung ihrer Schnitt- und Stichwerke. Auf seiner Reise nach den Niederlanden nahm Dürer von Hans Grün eine Partie Blätter mit, theils wohl zum Verkauf, theils zu Geschenken. In den Tagebuchblättern aus Antwerpen schreibt er: „Ich hab Meister Joachim (Patenier) des Grünhansen Ding (Holzschnitt- oder Kupferstichwerk) geschenkt.“ Nach Dürers Tode bekam Grün eine Locke vom Haupthaar seines Nürnberger Freundes

und bewahrte sie als kostbare Reliquie auf. Nach Grüns Tode kam dieselbe in den Besitz des Strassburger Malers Nikolaus Krämer, welcher Grüns hinterlassene Kunstsachen erwarb; von diesem erbte sie der Maler Sebald Büheler und nach diesem (1595) gelangte sie durch Verschenkung in den Besitz des Glasmalers Josias Schacher. 1632 befand sie sich in der Schaerl'schen und 1649 in der Künast'schen Kunstsammlung zu Strassburg. Im vorigen Jahrhundert besass sie ein Herr von Holzhausen zu Frankfurt, dann 1798 der kunstliebende Hüsgen und später der Hofrath Schlosser.

Seit 1840 findet man das Andenken Dürers zu Nürnberg durch ein öffentliches überlebensgrosses Standbild verherrlicht, welches die Persönlichkeit des grossen Meisters in ihrem ganzen natürlichen Adel, in ihrer deutschen Schlichtheit, auf das Schönste und Lebendigste vergegenwärtigt. In Erz gegossen von Burgschmiet nach dem Modell von Christian Rauch, steht er ernst und ruhig da, wenn auch nicht völlig so anspruchslos wie im Leben, denn er stellt sich hier in fast fürstlicher Haltung und Würde dar, hält mit der Linken den ihn umhüllenden Pelzrock und in der Rechten den Pinsel mitsammt dem Lorber. Könnte Dürer wieder auferstehen und sich mit dem Lorber in der Hand sehen, er spräche gewiss mit Chamisso:

„Den Lorber biet' ich meiner Frauen an."

Wir meinen, Dürers Pinsel war schon Lorbers genug. — Am 6. April 1828, am dreihundertjährigen Todestage Dürers, wo auch zu Berlin eine glänzende Dürerfeier stattfand, wurde der Grundstein zu diesem Denkmale gelegt, das in der standbildlichen Beziehung sich als ein Meisterwerk deutschen Erzgusses herausstellt, leider aber durch eine „lateinische" Inschrift geschändet ist. Dies Kolossalbild war das erste dem Kunstverdienst errichtete öffentliche Denkmal, das man in Deutschland zu sehen erhielt. So ausgezeichnet wie die Statue hätte das Fussgestell werden können, wenn man dem vortrefflichen Plane Karl Heideloffs gefolgt wäre. Dieser wie Reindel und Burgschmiet würdige Nachkomme der Nürnberger Altmeister hatte die Idee eines säulenartigen Postaments, wo der altdeutsche Verzierungsstyl die passendste und sinnreichste Anwendung finden konnte. Er entwarf davon eine Zeichnung, nach welcher zu Berlin für die dortige Dürerfeier das ausgezeichnet schöne Piedestal ausgeführt ward, auf dem man das Rauch'sche Modell der Dürerstatue aufstellte. Als ausgezeichnetster Schmuck waren an den vier Ecken nischenartige Austritte angebracht, in deren jedem zwei der Schüler und Freunde Dürers, in ganzer Figur, traulich zusammengruppirt standen, wodurch dieselben zugleich mit dem Meister, den sie gleichsam emportrugen, der Ehrfurcht der Nachwelt empfohlen wurden. Unter den übrigen Verzierungen herrschte das Nürnberger Wappen vor, ein Adler mit Jungfrauenhaupt, und das Ganze bezog sich höchst bedeutsam zugleich auf Dürer, auf seine Vaterstadt und auf das Zeitalter, dem sein ausserordentliches Wirken angehört.

Wie die Wirksamkeit unsers Meisters in aller Kunst, so wird auch die Zeit, in welche uns der Gedanke an ihn zurückführt, eine glorreiche heissen dürfen. Wie gestärkt durch den langen Schlaf der Jahrhunderte des Mittelalters voll verworrener abenteuerlicher Traumgestalten, erwachte der Menschengeist mit männlichem Bewusstsein und klaren Gedanken. In alle Wissenschaften drang Licht; die Staatsverwaltung ermannte sich; das Ritterthum glänzte vor seinem Untergange in fleckenloser Herrlichkeit; in Italien blühten alle Künste des Schönen in wetteiferndem reizendsten Flor; Deutschland aber errang die Glaubensreinigung. In dieser mannigfachen, glänzenden Umgebung erscheint uns das Bild des edlen Künstlers, welcher Deutschlands Stolz ist. Wohl musste Dürer sich auszeichnen, um neben grossartigen Zeitgenossen so hervorzuragen, dass sein Name bis jenseit der Alpen und Pyrenäen in Ehren stand, dass zwei deutsche Kaiser und ein ausländischer König ihn hochhielten. Dankbar ehren wir in Albrecht Dürer, was er selbst in sich erblickte, den Begründer der deutschen Kunst. Er fand sie, nach seiner eigenen Bemerkung, geschickt in den Farben und der Handfertigkeit, aber kenntnisslos in allem, was darüber hinausgeht, und deshalb ohne Sicherheit. Aufzusuchen, wodurch er diese ihr geben könne, setzte er sich zur Aufgabe seines Lebens; was er entdeckte, nennt er den gelegten Grund, den die Nachkommen mehren und bessern mögen, damit die Kunst der Malerei mit der Zeit zu ihrer Vollkommenheit gelange*). Und

---

*) Vergl. die an Pirkheimer gerichtete Dedication der „vier Bücher von menschlicher Proportion," wo es heisst: „*Offenbar ist, dass die Deutschen Maler mit ihrer Hand und Brauch der Farben nicht wenig geschickt sind; wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und anderem dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wohl zu hoffen, wo sie die auch erlangen, und den Brauch und die Kunst miteinander überkommen, sie werden mit der Zeit keiner anderen Nation den Preis vor ihnen lassen. Aber ohne rechte Proportion kann ja kein Bild vollkommen sein, ob es auch so fleissig, als immer möglich, gemacht würde.*"

was verdankte sie nicht ihm allein! Alle Mittel der Darstellung hinterliess er ausgebildeter denn je zuvor und durch neuerfundene vermehrt*). So ausserordentlich aber wie in Erfindung technischer Hilfsmittel zeigte er sich auch durch künstlerische Schöpferkraft, denn er entwickelte in seinen zahlreichen Hervorbringungen eine so unglaubliche Fülle künstlerischer Erfindung in Motiven, Geberden, Stellungen, Charakteren, Compositionen, so voll Wahrheit, Urfrische und Mannichfaltigkeit, dass Künstler aller Völker seitdem aus seinem Reichthum geschöpft haben. Keiner seiner Schüler ist ihm gleichgekommen an universeller Grösse, und Wenige sind es, die ihm in mancher Beziehung sich würdig zur Seite gestellt oder ihn in Dem und Jenem noch übertroffen haben.

Als Nachtrag zu den obigen Mittheilungen über Dürers Leben und Wirken, in denen natürlich nicht Alles erschöpft, Manches nur angedeutet werden konnte, lassen wir ein Verzeichniss von Dürerschen Produktionen verschiedenster Art folgen, die im Obigen noch keine oder zu kurze Erwähnung gefunden haben. Wir vervollständigen damit das entworfene Bild von Dürers erstaunlicher Thätigkeit, und zugleich bietet sich uns auf diesem Wege auch noch Gelegenheit, manches auf den alten Grossmeister unsrer Kunst Bezügliche oder an ihn Anknüpfende mitzuerwähnen, was im Biographischen nur unbequeme Stelle erhalten hätte.

1497. — Mit dieser Jahrzahl und dem Dürerzeichen ist in der kön. Gemäldegallerie zu Augsburg die Halbfigur einer mit gefalteten Händen betenden Maria bezeichnet. Obgleich das von vorn genommene Gesicht mit schlicht herabfliessendem Haar nicht schön in den Formen ist, spricht es doch durch den zartjungfräulichen Charakter und durch das reine Andachtsgefühl sehr an. Das Fleisch ist von hellgelblichem Ton und in den Schatten von sehr dünner Malerei, das Gewand mennigroth, der Grund dunkel. Dr. Waagen (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II. S. 37) bezweifelt die Aechtheit dieses Bildes nicht. In Nr. 34 des Kunstblattes vom J. 1845 wird es hingegen gradezu für eine Kopie erklärt, an welcher Dürer keinen Antheil habe. Das O r i g i n a l befindet sich nämlich in der Kunstsammlung Johann Daniel B ö h m's, Direktors der k. k. Münzgraveurakademie zu Wien, und hat das Fürlegerische Wappen mit zwei Fischen. Es ist von Wenzel Hollar geätzt worden. (Vergl. Josef Heller's Leben und Werke Dürers II. 2. S. 903.) In der Böhmschen Samml. sieht man noch ein andres Dürersches Brustbild einer Jungfrau. Diese lehnt die Arme auf eine Fensterkante und hält in der Linken einige Blumen. Ueber ihre starken in Zöpfe geflochtenen Haare hat sie eine feine golddurchwirkte Haube. Sie ist mit einem rothen enganschliessenden Kleide bekleidet. Monogramm und Jahrzahl 1497. Auf dem Grunde ein Zettel mit der Inschrift: *Also bin ich gestalt un acheehn Jar alt.* Darunter das Fürlegerische Wappen. Ganz damit übereinstimmend ist das von Hollar geätzte Bildniss bei Ad. Alex. Biorling Ant. 1646, gewidmet der Alathea Talbot, Gräfin von Arundel. Das Gemälde ist in Oel auf Leinwand, nach Wiener Maas 21 Zoll 4 Linien hoch und 16 Zoll 4 Linien breit. Ein andres besser erhaltenes ausgezeichnetes Exemplar dieses Jungfrauenbildes findet sich in der Gall. des Freih. von S p e c k - S t e r n b u r g zu Lützschena bei Leipzig. Dasselbe befand sich sonst in der Sammlung des Thomas Howard, Grafen v. Arundel (ist also das Original, wonach Hollar gestochen hat); später war es in der Gall. des Herzogs von Braunschweig, wo es der Rath Bürtin aus Brüssel gegen andre Kunstgegenstände eintauschte. Bemerkenswerth bleibt, dass dies Exemplar auf H o l z gemalt ist. — Von den beiden Brustbildern der Böhmschen Samml. wird gesagt, dass der bestimmte Conturenausdruck hier unzweideutig die Dürersche Hand zu erkennen gebe. Besser als die blumenhaltende Jungfrau ist hier die Maria mit stark herabwallenden Haaren, gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen erhalten, namentlich der einen höchst anmuthig frommen Charakter aussprechende Kopf. Nur die Hände sind in neuester Zeit restaurirt. Die Modellirung ist sehr charakteristisch. Diese Marie, wovon in Augsburg die Kopie, ist ebenfalls in Oel gemalt und hat gleiche Höhe mit der blumenhaltenden Jungfrau. Josef Heller nennt beide Köpfe K a t h a r i n a F ü r l e g e r i n, aber die Köpfe sind sich durchaus

*) Das Aetzen freilich, dessen erste Anwendung ihm sonst zugeschrieben ward, hat er zwar nicht erfunden, aber er brachte die hoher Leistungen fähige Kunst in E i s e n zu ätzen der Vollendung näher, und er war es auch noch, der mit dem Grabstichel die kalte Nadel verband, so dass er alle Kunstmittel besass, durch deren Vereinigung die neuern Kupferstecher ihre glänzenden Leistungen möglich gemacht haben. — So wenig wie das Aetzen kann ihm übrigens die Erfindung, Holzschnitte mit mehren Platten in Helldunkel abzudrucken, in Anrechnung kommen, da die selten vorkommenden Schwarzkunstdrucke seiner Holzschnitte nicht mehr von ihm selbst herrühren, sondern erst später unter der Hand eines Niederländers, Heinrich Hondius, durch Hinzufügung einer vorbereitenden Platte für die Mitteltöne entstanden sind.

unähnlich und weisen mit Bestimmtheit auf verschiedene Personen. — Demselben Jahr gehört der Stich der vier Hexen an. (Kleinfolio oder Grossoctav. Bartsch: 75.)

1498. — Selbstporträt Dürers in der im Uffizienpalast zu Florenz befindlichen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse. In halber Figur steht er vor einem Fenster und legt die Hände auf einer Brüstung zusammen. Seine Kleidung ist ganz festlich gewählt; er erscheint in zierlich gefältetem weit ausgeschnittenen Hemde, in weisser mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar aber fällt in nett gedrehten Ringellocken herab. Der Ausdruck des Gesichts ist ehrlich und schlicht, doch drückt sich auch ein Wohlgefallen an der eignen Erscheinung aus. Die Zeichnung des Ganzen ist ziemlich scharf, die Malerei etwas breit und weichlich, zumal in den Lichtern, die Schatten des Fleischkolorits licht bronzeartig. — In demselben Jahre erschienen Dürers „Holzschnitte zur Offenbarung St. Johannis," in deren Compositionen schon eine hohe eigenthümliche Vollendung getroffen wird. Die mystischen Gesichte des Evangelisten sind zum Theil höchst grossartig aufgefasst und mit lebendigster Darstellungskraft versinnlicht. Das Werk führt den Titel: *Apocalypsis cum figuris*; unten Maria auf dem Halbmonde und der schreibende Johannes. Sechzehn Blätter in Grossfolio; 13 mit lateinischem Text auf der Rückseite, 3 ohne Text. — Eine herrliche in den Schatten leicht getuschte Federzeichnung zur Offenbarung Johannis, ein Gott Vater von gewaltiger Auffassung, findet sich in der kön. Sammlung zu Dresden.

1499. — Aus dieser Zeit stammen vielleicht die zwei sehr schön aus Holz gearbeiteten Rundtäfelchen, welche im kön. Elfenbeinkabinet zu München sich befinden und die Bildnisse eines gewissen Krel und seiner Frau enthalten. Dieser Krel war der Bruder des Oswald, den Dürer in Oel malte und dessen Bild von 1499 in der Pinakothek ist.

1500. — Selbstporträt Dürers in der Münchner Pinakothek. Es zeigt ihn ganz von vorn; die Hand ist an den Pelzbesatz des Kleides gelegt. Hier erscheint er nicht mehr wie auf dem Bilde zu Florenz als ein gutmüthiger harmloser Jüngling, sondern er zeigt sich, obwohl nur zwei Jahre älter, bereits in Mannesreife, in den Zügen voll und kräftig, mit dem Ausdrucke eines durchgebildeten Charakters. Die Stirn spricht den Ernst, das Auge die Tiefe des Geistes aus. Die sehr fein gemalten Haare fallen in schönem Reichthum auf beide Schultern nieder. Die den spätern Werken Dürers so besondres Gepräg verleihende Technik findet sich hier schon völlig ausgebildet; namentlich geben die dünnen Lasuren in den Schatten der Fleischmalerei dem Bilde fast gläserne Durchsichtigkeit; dabei aber ist die Modellirung vortrefflich, wenn auch noch etwas gestreng. Die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch von geistreicher Zeichnung und dabei, im auffälligen Gegensatz zur Malerei des Gesichts, von starkem Impasto. Dieses Bildniss war es vornehmlich, welches dem Bildhauer Christian Rauch beim Entwurf der Kolossalstatue, die jetzt zu Nürnberg das Andenken Dürers verherrlicht, vor Augen geschwebt hat.

1502. — Mit dieser Jahrzahl und dem Monogramm bezeichnet findet sich eine Handzeichnung Dürers in der Sammlung des ausgezeichneten Kunstfreundes Peter Vischer zu Basel. Es ist eine Kreuzigung, auf grauem Papier mit der Pinselspitze in Tusche und Weiss für die Lichter, und in allen Theilen mit der seltensten Liebe und ganzer Meisterschaft ausgeführt. Von dieser schönen und sehr reichen Composition befand sich die erste flüchtig mit der Feder angedeutete Skizze in der berühmten Sammlung des Sir Thomas Lawrence. — Aus demselben Jahre stammt in der Dresdner Gallerie eine Dürersche Wassermalerei auf Pergament mit der Darstellung eines Hasen.

1503. — Brustbildchen auf Holz: Maria mit dem Kind an der Brust, in der k. k. Gallerie zu Wien. Leicht und zierlich gemalt, im Ausdruck uninteressant; die Maria nur das Porträt einer dicken Bürgersfrau. — Ein kleiner Kupferstich: die am Zaun sitzende und das Kind säugende Maria. — Das ausgezeichnet gestochene Blatt des „Wappens mit dem Todtenkopfe." Die beiden Schildhalter, das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der fantastichen Krone, der wilde Mann, der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie zu küssen, sind von ganz eigenem märchenhaften Reize. — In der kön. Kupferstichsammlung zu Berlin die Tuschzeichnung eines lebensgrossen männlichen Kopfes mit Kapuze, und zwei weibliche Köpfe.

1504. — Aus diesem Jahre datirt der kostbare Kupferstich: Adam und Eva unter dem Lebensbaume. Dieselbe Jahrzahl tragen die Handzeichnungen aus der Leidensgeschichte, welche sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien befinden und eine Fülle geistreicher Motive enthalten, die von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden sind. Für die Perle dieser Handzeichnungen erklärt man die Kreuzabnahme wegen ihrer meisterhaften

Anordnung und grandiosen Composition. (Die sämmtlichen Passionszeichnungen findet man nachgebildet in den zu Wien erschienenen „Lithograph. Kopien von Originalhandzeichnungen berühmter alter Meister aus der Samml. Sr. kais. Durchlaucht des Erzherzogs Karl von Oesterreich.“ Royalfolio.) — In der Berliner Samml. sieht man die Zeichnung eines Kriegsknechtes mit einem Hahn in der Linken und einem Glas in der Rechten. — Im Besitz des Senators Klugkist zu Bremen zwei Dürersche Gemälde: der heil. Onufrius vom J. 1504 (nackend, nur mit einem weissen Tuche umgürtet, auf einen Stab gelehnt stehend in einer Landschaft) und der Täufer Johannes (mit einem Buch in der Linken und auf das zu seinen Füssen liegende Lamm deutend, ebenfalls in einer Landschaft stehend). Diese Bilder, aus der 1832 versteigerten Heinleinschen Samml. zu Bamberg erworben, sind nur untermalt, so dass man noch deutlich die Umrisse und Schraffirungen der Vorzeichnung sieht.

1505. — Eine Reihe Kupferstiche; darunter die Satyrnfamilie, das kleine Pferd mit dem Ritter und der Kriegsknecht mit dem grossen Pferd, von welchen Blättern es kostbare Drucke von ausserordentlicher Kraft und Reinheit gibt.

1506. — Das Rosenkranzbild im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag. Karel van Mander berührt dies berühmte Gemälde mit den Worten: *In den Jare 1506 eene Maria door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende*. Die Tafel ist etwa 6 — 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt; vor ihr knieen Kaiser Max, der Papst und viele geistliche und weltliche Fürsten, welche von der Madonna, dem Kinde und einer Anzahl Engeln mit Rosenkränzen gekrönt werden. Rechts im Hintergrunde sieht man Dürern mit Freund Pirkheimer stehen. Der Meister hält ein Täfelchen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.* Dabei das Monogramm. Unten zu den Füssen Mariens ein lautespielender Engel. Dürer schuf dieses Gemälde auf Bestellung Kaiser Maxens (binnen fünf Monaten, wie die Inschrift besagt) und hat sich auf demselben als Deutscher (*Germanus*) bezeichnet, weil er es zu Venedig malte und ausstellte. Im J. 1835 ist danach zu Prag ein kleiner Stahlstich erschienen, gez. von Friese, gest. von Battmann. — Von 1506 datirt auch der Christus mit den Schriftgelehrten (in halben Figuren), den man zu Rom im Palazzo Barberini trifft. Dies nach der eigenhändigen Beischrift in fünf Tagen (wohl zu Venedig) vollendete Bild ist eben nur merkwürdig als Beweisstück von Schnellmalerei, denn mit den ordinären, zum Theil karikirten Köpfen, und mit dem schlechten Kolorit kann es kein Lob beanspruchen.

1507. — Aus diesem Jahre datirt in der k. k. Gallerie zu Wien das ausserordentlich schön, lebenswahr und fein gemalte Bildniss eines jungen Mannes mit blonden Haaren, runder Mütze und einem mit Hasenpelz gefüttertem Kleide. Im dunklen Grunde das Dürerzeichen und die Jahrzahl. (Schwach lebensgrosses Brustbild auf Holz, 1 Fuss 1 Zoll hoch, 11 Zoll breit.) Auf der Rückseite des Bildes ist der Geiz allegorisch in der Gestalt eines alten hässlichen Weibes, das einen Geldsack hält, vorgestellt. — In demselben Jahre entstand das Adam und Eva im Paradies darstellende Gemälde, womit Dürer den „fürsichtigen ehrbaren weisen lieben Herren“ des Rathes seiner Vaterstadt ein Geschenk machte, das aber von spätern minder fürsichtigen weisen Herren des Nürnberger Stadtraths wieder verschenkt ward und in die Sammlung des Kaisers Rudolf II. überging. Dies Bild ist leider verschollen; wie vollendet aber, wie wunderbar reizend es gewesen sein muss, sagt uns ein altes, durch diese paradiesischen Meistergestalten hervorgerufenes Epigramm:

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram!

(Diese sehend, da sprach in Entzückung der Engel: o wenn ich
So euch im Garten gesehn, hätt' ich euch nimmer verbannt!)

Eine Wiederholung dieses Bildes, welche für Italien bestimmt war und daher auf einem Täfelchen zwischen beiden Figuren durch eine ausführliche Inschrift (*Albertus Durer Almanus faciebat post virginis partum* 1507) bezeichnet ist, findet sich in der städtischen Gallerie im alten Schlosse zu Mainz. Freilich hat diese Repetition, wo wir die ersten Eltern in ihrer Naturblösse und in Lebensgrösse sehen, sich unter Restauratorenhand stark verändert. Namentlich hat die gute Eva, welche den verbotenen Apfel von der Schlange empfängt, viele Angriffe erlitten. Indess erkennt man doch, soweit man durch die neue Larve auf den ursprünglichen Grund durchzudringen vermag, dass das Gesicht der Menschenmutter vielsagender war als das Adamsche, welchem nur mit angestrengtester Fantasie ein Etwas von idealem Ausdruck

abzugewinnen ist. Das Kolorit der Adamsfigur scheint noch meist das ursprüngliche zu sein; wenigstens erinnert es sehr an Dürersche Farbengebung. — Von Handzeichnungen Dürers aus dem J. 1507 findet sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien: die Marter der Christen. Von Kupferstichen ist zu nennen: die sitzende Maria mit Kind, über deren Haupte zwei Engel eine Krone halten. Links ein Engel, ihr ein Gefäss mit Blumen reichend; ein andrer vorn zu ihren Füssen, aufblickend und die Zither spielend. Unten rechts das Monogramm und die Jahrzahl. (Man trifft davon auch auf Zinn geätzte Blätter, welche, obgleich Dürers Zeichen tragend, doch etwas Fremdartiges haben, andrerseits in den einzelnen Formen sich Dürers Zeichnung nähern, übrigens desshalb im Hellerschen Werke bei Nr. 282 unter den nach Dürer gearbeiteten Blättern aufgeführt und dem bekannten Grafen Caylus zugeschrieben werden.) — Zwischen 1507—1509 fallen die neun Geschäftsbriefe Dürers an Jakob Heller zu Frankfurt am Main, welche in den „Reliquien" abgedruckt sind. Sie geben über des Künstlers Verhältnisse wie über vieles Andere willkommene Belehrung, die freilich nicht immer die erfreulichste ist.

1508. — In der Sammlung Daniel Böhm's, Direktors der k. k. Graveursakademie zu Wien, sieht man einen Christus am Kreuz in Oel auf Holz gemalt, mit dem ächten Dürerzeichen und der Jahrzahl 1508. Jedoch ist die letzte Ziffer etwas undeutlich, so dass es ungewiss bleibt, ob 0, 5 oder 8 zu lesen ist, wiewohl für 8 die meisten Gründe sprechen. Das Gemälde ist 7 Zoll 6 Linien Wiener Maas hoch und 6 Zoll 1 Linie breit. Der Kreuzesstamm reicht bis an den äussersten Rand des Bildes und theilt folgende am Rande laufende Inschrift in zwei Theile: *Pater in manus tuas commendo spiritum meum*. Am obern Kreuzesstamme die Buchstaben *JNRJ*. Dieser Crucifixus ist ganz gut erhalten, ohne alle Restauration, und verdient jedenfalls unter den zu Wien befindlichen Oelbildern Dürers mit Auszeichnung genannt zu werden. Die Luft ist dunkel, und ein heller vom scheidenden Tageslichte beleuchteter Streifen grenzt das Luftdunkel von den tiefblauen Bergen ab. Im Vorgrunde mehre zarte hellgrünende Bäume, die einen wunderbaren Kontrast gegen die dunkle Luft bilden. In diesem Luftflore erhebt sich das mit ausserordentlichem Fleiss gemalte Kreuz aus Birkenholz. Der Gekreuzigte selbst (mit nach rechts gewandtem Haupte und halb zum Sprechen geöffnetem Munde, so dass noch die Zähne sichtbar sind) ist mit liebevollem Fleisse bis in die Zehen und Hände und mit grösster Zartheit in den durchsichtigen Schatten am Körper gemalt. Die kleinen Dimensionen begünstigten dabei unsern Meister und sagten seiner mehr ins Detail als in einer grossen breiten Durchführung gehenden Behandlungsweise zu, woher sich die hohe Vortrefflichkeit dieses Werkes erklärt. Ueberhaupt zeigt Dürer in seinen Gemälden nicht jene Freiheit der Behandlung, die er in seinen Handzeichnungen und vornehmlich in seinen Holzschnitten darlegt. — In der k. k. Gallerie Wiens wird ein Gemälde bewahrt, welches Dürer für den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen schuf. Es stellt die Marter der zehntausend Christen, welche der Perserkönig Sapores der Zweite grausamlich hinrichten liess, in einer fantastisch schönen Fels- und Baumlandschaft dar. Im Vorgrunde der Sultan zu Ross nebst seinem Gefolge, die Befehle ertheilend. Immitten des Bildes stehen Dürer und Freund Pirkheimer in schwarzen Kleidern und betrachten den Vorgang. Der Maler hat seinen Mantel auf italiänische Weise über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein (ein an einen Stab gestecktes Papier), worauf nebst seinem Künstlerzeichen die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus*. Umher sind viele einzelne Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; indess fehlt es an rechtem Gesammtüberblick. Trefflich sind die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinangeführt und dann herabgestürzt werden. Das Ganze sehr fein und miniaturmässig ausgeführt, in schönen leuchtenden Farben und mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen. Im Einzelnen auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung aber ohne sonderliche Würde und Kraft und selbst ohne Individualisirung. Nur hie und da glücklich ausgedrückter Schmerz, z. B. in dem Vorletzten der den Berg emporgeführt werdenden Nackten, welcher mit tiefer Kopfwunde todmüd dahinschwankt. (Das Bild ist von Holz auf Leinwand übertragen worden und misst 3 F. 1½ Z. wienerisch Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite. In der Schleissheimer Gall. sah Kugler eine alte Kopie dieses Bildes.) — In den Uffizien zu Florenz ein „Calvarienberg." — Demselben Jahre gehören zwei in Holz oder Speckstein geschnitzte Dürersche Medaillons an, wovon sich nur Bleiabgüsse (in der kön. Kustsammlung zu Berlin) erhalten haben. Das eine enthält einen weiblichen Kopf, auf die rechte Schulter geneigt und den Blick emporgewandt, dreiviertel Face; das Haar fällt frei gelockt auf die rechte Schulter herab;

der Hals ist nackt und büstenmässig abgeschnitten. Die Kopfbildung ist ganz dieselbe, die man aus allen Dürerschen Gemälden, Stichen und Schnitten kennt; man findet dieselben vollen, gerundeten Formen, denselben eigenthümlichen Mundschnitt etc. Das Relief des Ganzen ist sehr gering und in der Art behandelt, dass es durchaus mehr die Gesetze malerischer Wirkung als die der eigentlichen Reliefperspektive befolgt. (Abgebildet in G. A. Will's Nürnbergischen Münzbelustigungen I. S. 369, wo bemerkt wird, dass es zufolge der Beischrift eines aus dem 17. Jahrh. stammenden Kupferstichs für das Ebenbild von Dürers Gemahlin Agnes zu halten sei.) Das andre Medaillon enthält ein männliches Profilbild, mit der Mütze bedeckt und mit Andeutung des Rockkragens. Das Gesicht ist ein älteres, von markirten faltigen Zügen. Die Behandlung ist der des vorerwähnten Bildnisses durchaus verwandt. (Abbildung in J. G. Doppelmayers historischen Nachrichten, auf Taf. XV, und in Wills Münzbelustigungen, III. S. 139, wo dasselbe, unter Berufung auf ein authentisches Oelbildniss von Dürer, als Porträt des Meisters Michel Wolgemut bezeichnet wird.) Beide Medaillons haben zwei Zoll Durchmesser. — Vielleicht entstand in derselben Zeit das leider verschollene „Relief einer nackten Weibsfigur," wovon in der Berliner kön. Sammlung ein broncirter Gypsabguss (von 5¼ Zoll Höhe und 2⅛ Zoll Breite) gefunden wird. Aufrecht stehend, vom Rücken gesehn, das Gesicht zur Seite gewandt, stützt diese Weibsgestalt ihre Rechte auf einen Pfeiler und hält in der Linken ein Stück Gewand, welches auf den Boden herabhängt. Die Beine hat sie übereinander geschlagen. Am Pfeiler bemerkt man in leiser Erhöhung das Dürerzeichen und darüber die Jahrzahl 150*. (Die letzte Ziffer nämlich, die wir hier mit einem Stern andeuten, ist undeutlich, da der ganze Abguss keine besondre Schärfe hat.) Das Relief ist ziemlich erhaben; die Figur zeigt volle kräftige Formen, die jedoch zugleich nicht ohne ein gewisses zartes Gefühl behandelt sind, und besonders hat der Nacken viel Anmuthiges. Auch das Gewand befolgt ganz, zumal im Faltenbruche, den Dürerschen Zeichnungsstyl, aber in freier geistreicher Weise, welche dem Gedanken an eine etwaige absichtliche Nachahmung seines Styls widerspricht. Der Fussboden ist schräg erhöht, um die Perspektive anzudeuten. Auf dieser Erhöhung geht der linke Fuss, sich den Gesetzen des Reliefs gemäss verflachend, in das Bild hinein, was aber hier natürlich einen Uebelstand herbeiführt, wodurch sich der mehr dilettirende und daher weniger umsichtige Plastiker zu erkennen gibt. So ist auch in einigen andern Körpertheilen das Verhältniss der Reliefverjüngung nicht genügend beobachtet. — Von Stichen aus dem J. 1508 sind zu erwähnen: „Maria in der Glorie stehend, wo das Kind einen Apfel hält," der „heil. Georg zu Pferd, nach rechts" (von welchem Blatte äusserst kräftige Drucke existiren) und der „Christus am Kreuze, rechts Johannes" (in sehr klaren Drucken vorhanden). — Handzeichnungen Dürers aus dems. Jahr: ein Knabenkopf mit der Feder gezeichnet (in der kön. Sammlung zu München); der Kopf eines Alten, der betende Heiland und seine Gefangennehmung, der Kopf eines bemützten Alten, ein Apostelkopf mit dem Blick nach oben, die für ein Altarbild skizzirte Auferstehung etc. (in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien.)

1509. — In dieses Jahr fällt die berühmte Himmelfahrt Mariens, welche Dürer für Jakob Heller zu Frankfurt am Main ausführte. Er brachte sich selbst darauf im Mittelgrunde an, wo er sich auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl stützte. Eine Menge alter Berichte sind des Lobes voll über dies grosse Bild, welches im Beginn des 17. Jahrh. nach München versetzt ward und hier beim Brande des Residenzschlosses verloren ging. Als einziger Trost ist uns ein Nachbild von Paul Juvenel geblieben (im Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt am Main); es zeigt im obern Theile die Krönung Mariens, im untern die Apostel, welche das Grab umstehen; im zweiten Grunde steht Albrecht Dürer mit der Schrifttafel. — Eine „Anbetung der Könige" in der Tribüne des Uffizienpalastes zu Florenz ist höchst sauber vollendet, in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, die für Dürer charakteristisch sind, und mit ziemlich pastosen Lichtern. Das Bild zeigt wohl Naturwahrheit, hat aber in der Auffassung viel Nüchternes und zeugt nur in einzelnen Köpfen von Dürerscher Fantasie. — Von Handzeichnungen Dürers aus diesem Jahre ist vor allen bemerkenswerth die mit der Feder ausgeführte, theils mit Aquarell- und Guaschfarben vollendete Maria mit dem Kinde, die in reich verzierter Arkade von vielen spielenden Engeln umgeben ist. Es existiren von dieser Zeichnung, die zu den Herrlichsten gehört, welche man von Dürer kennt, zwei Exemplare; das erste in der besagten Art ausgeführte befindet sich in der Peter Vischerschen Samml. zu Basel; das zweite — eine sehr fleissige leichtgetuschte und in den Lichtern mit Gold gehöhte Federzeichnung auf braunem Papier — trifft man im kön. Kupferstichkabinet zu Dresden. Hier wird das kostbare seltene Kunstwerk von der höchsten Ausführung, welches schon in den alten Sammlungen der sächsischen

Fürsten sich befand, unter Glas und Rahmen gezeigt. — In der Samml. des Erzherzogs Karl datirt aus dem J. 1509 eine Abnehmung vom Kreuz.

In die Jahre 1509 und 1510 gehört nach den Daten, welche sich auf mehren der Platten befinden, die berühmte Holzschnittfolge der sogenannten **kleinen Passion***). (Die Platten, deren ursprüngliche Zahl 37 war, trifft man gegenwärtig unter den Kunstschätzen des Britischen Museums. Der Vorsteher des Kupferstichkabinets gedachten Museums, Mr. Josi, erkaufte sie im J. 1839 von dem Geistlichen P. C. Boissier, dessen Vater sie vor geraumer Zeit in Rom an sich gebracht hatte. Sie hatten zu der in Venedig im J. 1612 mit italiänischem Text erschienenen Ausgabe der kleinen Passion gedient**) und waren von da nach Rom gekommen, wo Boissier sie fand. Es sind dieselben Platten, deren Ottley in seiner Geschichte der Kupferstecherei gedenkt und die sich damals im Besitz des bekannten Gelehrten Douce befanden. Zum Behuf der Wiederherausgabe dieses Holzschnittwerks [es ist neuerdings unter dem Titel: „*The passion of our Lord Jesus Christ, pourtrayed by Albert Dürer, edited by Henry Cole*" in 8. zu London erschienen] hat der Herausgeber, einer der Beamten des Staatsarchivs, die schon sehr abgenutzten Platten mit Genehmigung der Verwaltung des Britischen Museums stereotypiren lassen, wobei für die Ausbesserung der ursprünglichen Stöcke der berühmte Holzschneider **Thurston Thompson** mitgewirkt hat. Diese Londner Ausgabe zeichnet sich nicht allein hinsichtlich des Drucks durch die Alterthümlichkeit der Schrift aus, sondern der Einband ist sogar eine getreue Nachahmung eines alten deutschen Einbandes aus dem 15. oder 16. Jahrh.) — In die Zeit von 1509 und 1510 fallen auch dichterische Versuche Dürers. Man findet sie abgedruckt im 7. Bande des Journals von Murr sowie in den von Campe herausgegebnen Reliquien. Es sind Reimsprüche, die zwar keinen sonderlich poetischen Werth beanspruchen, aber beachtenswerth sind als wohlerwogene kräftige Mahnungen eines streng sittlichen Ehrenmannes, der aus eigner Erfahrung seine Anlässe nimmt und daher um so nachdrücklicher spricht, besonders in den Versen „von bösen und guten Freunden." Die männliche Klarheit des Ausdrucks verdient hier, wie in den gedruckten prosaischen Werken des grossen Künstlers, um so höhere Achtung, da noch kein Luther als Lehrer unsers Volkes, auch in sprachlicher Beziehung, damals aufgetreten war.

1510. — Im Landauer Brüderhause zu Nürnberg: **Karl der Grosse im kaiserlichen Ornat** mit dem Schwert in der Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. Ueberlebensgrosse Figur, Kniestück. Im Charakter grossartig, der lange Bart meisterlich ausgeführt, das Fleisch in röthlichem Ton gehalten. **Der Kaiser Siegmund** als Gegenstück. Das Impasto ist hier minder solid, das mehr gelbliche Fleisch auf dem Kreidegrunde lasirt und die einzelnen Theile darauf gemalt. Uebrigens Bart und Haar wieder ganz von Dürerscher Feinheit und Präcision. An diesen Bildern, zumal an dem Karls des Grossen, besitzt Nürnberg Werke, welche Dürern auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigen. (Eine Jahrzahl ist auf diesen Kaiserbildern nicht angegeben; wir rubriciren sie nur unter 1510, weil die in Wien und Berlin befindlichen Studien dazu mit diesem Jahre bezeichnet sind.) Sicher aus der in Rede stehenden Zeit sind: das Specksteinrelief mit der „Geburt Johannis des Täufers" im Kupferstichkabinet des Britischen Museums (vergl. Passavant's Kunstr. durch England und Belgien S. 8, Waagen's Kunstw. und Künstl. in England I. S. 132); die gefärbte Federzeichnung des „Krönungsornates Karls des Grossen" in der kön. Sammlung zu Berlin; der Kupferstich der bei der Mauer sitzenden Maria mit dem Kinde; der sehr seltene vortreffliche Holzschnitt, wo der **Tod** einen **Hellebardier** erfasst (oben: *Keyn ding hilft etc.*), und das nicht minder schön geschnittene Blatt mit dem vor einem Altare **knieenden Büsser**, der sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt. Ein Dürern beigelegter Holzschnitt aus dems. Jahr, darstellend einen Schullehrer mit dem Stäbchen, vor welchem vier Kinder, mag eher dem Hans Schäuffelin angehören. —

1511. — Von diesem Datum ist das berühmte (für die Kapelle des Landauerbrüderhauses gemalte, jetzt in der k. k. Gallerie zu Wien befindliche) reich componirte dogmatische Bild der „Anbetung der heil. Dreifaltigkeit." **Julie Mihes** hat dies

*) Die ersten Drucke mit Text auf der Rückseite und mit dem kleinen Ecce homo zum Titel haben auf dem Schlussblatte die Druckangabe: *Impressum Nurnbergae etc.* (gr. 8.)

**) Die seltne venezianische Ausgabe mit den von den Originalholzstöcken abgezogenen und auf der Rückseite mit ital. Text bedruckten 37 Blättern führt den Titel: *La Passione di N. S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro etc. In Venetia* 1612. *Appresso Daniel Bissuccio.* (In Quart. Nebst Dürers Porträt in Kupferstich. Das Buch ist ohne Seitenzahlen, hat aber die Buchstaben *A* 2 bis *L* und ist in 42 Blättern vollständig.) Bartsch *P. Gr. T. VII.* S. 110 — 122. Nr. 16 — 52. Josef Heller's Albr. Dürer S. 604.

Gemälde in Umrisszeichnungen auf Stein wiedergegeben, welche in 16 Blättern Royalfolio (incl. Titel und Dedication an den preuss. Staatsminister Stein von Altenstein) zu Wien erschienen sind. In Rud. Weigel's Kunstkatalog ist ein Exemplar zu 20 Thalern angesetzt. — Holzschnitt der heiligen Dreieinigkeit, in sehr gr. Folio. Bartsch 122. Dieses allbekannte Trinitätsbild wird für eine der besten Compositionen Dürers angesehn. Für die Dürerfeier zu Berlin 1828 führte Professor Dähling ein Oelgemälde nach diesem Holzschnitte aus. Professor Tölken schrieb hierüber im Berliner Kunstblatt 1828: „Die Grossartigkeit und Tiefe des Dürerschen Geistes leuchtete aus der vergrösserten, durch Meisterhand gemalten Nachbildung nur um so deutlicher hervor. Die geheimnissvolle und doch künstlerisch vortrefflich abgeschlossene Anordnung, die mächtigen Formen des Nackenden, die Bedeutsamkeit jedes Nebenwerkes, die tiefe Andacht, die aus dem Ganzen hervorblitzt, schienen erst recht sichtbar zu werden durch den Glanz eines wahrhaft Dürerschen Kolorits, das selbst die blendenden Farben der Drapirung, wovon es (im Festsaal) umgeben war, vernichtete. An der Base mass dieses Gemälde 14 Fuss 6 Zoll; die Höhe betrug 8 Fuss 9 Zoll. Diese mit herzlicher Liebe zu ihrem grossen Erfinder vollendete Arbeit Dählings war eine der glänzendsten Verherrlichungen, welche Dürern am dreihundertjährigen Todestage gewidmet wurden; es war sein eigner Geist, der wie zu neuem Leben erweckt in diesem Kunstwerk uns entgegentrat. Uebrigens zeigte dies Beispiel recht deutlich, welche Fülle künstlerischer Erfindung in Dürers Werken niedergelegt ist, und wie zweckmässig junge Künstler sich daran versuchen würden, manche derselben in dem Geiste des Urhebers im Grossen und in Farben auszuführen. In frühern Zeiten geschah dies durch Künstler aller Nationen. Und wodurch anders liesse ein ächt künstlerisches Denken besser sich anregen und ausbilden?"... (Levi Eikan in Köln, bekannt durch seine gelungenen Versuche, die Holzschnitte Albr. Dürers auf lithographischem Wege wiederzugeben, hat namentlich von dem Blatte der heil. Dreieinigkeit eine höchst entsprechende, selbst den besten Kenner des Originalholzschnitts überraschende Nachbildung geliefert.) — Die von Johannes dem Täufer und dem heil. Bruno umgebene Madonna, welche auf einem Karthäusermönche steht und von Andern verehrt wird. Schöner, sehr seltener Holzschnitt nach Dürers Zeichnung. In Kleinfolio. (In der Rumohrschen Samml. fand sich davon ein merkwürdiges Exemplar, wo einige Ergänzungen von altdeutscher Hand mit der Feder sehr geistreich hineingezeichnet sind. Dies Ex. ist in M. Merians Besitze gewesen, wie ein auf der Rückseite befindlicher Prospekt in Rothstein ausweist.) — Die heil. Familie, links der alte Joachim mit einem Rosenkranz, ein in trefflichen Drucken existirender Holzschnitt in Kleinfolio (Bartsch 96), nach welchem wir eine verkleinerte Kopie von Eduard Kretzschmar geben. — Der heil. Christoph, in Quart oder Folio und in schönen Drucken. (Bartsch 103.) Es existirt eine Wiederholung danach in kostbaren Drucken mit breitem Papier. — Maria eine Birne haltend, mit dem Kind auf dem Schoosse. Gestochenes Blatt in Grossoctav. (Bartsch 41.) — Sitzender Schriftgelehrter, Handzeichnung in der Samml. des Erzherzogs Karl. — Die gabenbringenden Dreikönige (Bartsch 3.) und die Messe des heil. Gregor (Bartsch 123.), Holzschnitte in Folio. — Endlich fällt in dieses Jahr auch das Erscheinen der berühmten Holzschnittfolgen des „Lebens der Maria" und der „grossen Passion" (so genannt des Grossfolio-Formats wegen, durch welches, wie durch die Verschiedenheit der Darstellungen, sich dieser Bildercyklus von dem „kleinen" Passions-Schnittwerk unterscheidet). Die durch die Grossartigkeit ihrer Compositionen ihren Titel vollkommen rechtfertigende grosse Passio Domini hat auf dem Titelblatt den leidenden Christus, welcher nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und von einem der Kriegsknechte das Rohr gereicht bekommt. Die Gestalt des Herrn höchst edel und von schöner Fülle; der Kriegsmann, im mittelalterlichen Kostüm, höhnend und elfernd, und von gleichfalls trefflich schönen Körperformen. Der händeringende Heiland wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer, denn als Titelbild hat diese Darstellung symbolische Beziehung auf die fortdauernde Schmach, welche dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. Die Kreuztragung: ein figurenreiches, dichtgedrängtes und doch den Inhalt vollkommen übersichtlich gebendes Bild; der Heiland in der Mitte, unter der Kreuzeslast aufs Knie gestürzt; rechts der Scherge, der in prunkhafter Entfaltung eines kraftvollen Körperbaues ihn am Strick emporreisst; links die knieende Veronika mit dem Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, ihn mit wilder Hast zwischen Steinen und Disteln niederstossend, und Simon der Kyrener, ein freundlicher, eben Christus die Kreu-

zeslast abnehmen wollender Greis. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Christi Höllenfahrt mit abenteuerlich fantastischen Teufelfiguren; in der Gestalt des Erlösers die schönste Hoheit und auch in den nackten Erlösten treffliche Zeichnung. Der vom Kreuz abgenommene, von den Seinigen betrauerte Leichnam des Herrn ist eine der durchdachtesten Compositionen, die sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe ordnet. Wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheinen mag, so ist doch der

Die heilige Familie mit Mutter Anna und dem rosenkranzhaltenden Joachim.

(*Verkleinertes Nachbild eines Dürerschen Holzschnittes.*)

verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegung nicht zu verkennen. Sodann sind zu bemerken die Gefangennehmung und das Blatt der Auferstehung, das den Schluss bildet: *Impressum Nurnbergae etc.* Drucke mit Text auf der Rückseite. Eine höchst seltene Augsburger Ausgabe der Originalholzschnitte ohne Text auf den Rückseiten kennt man mit dem vorgedruckten Titel: *Passio Dominica quondam ab incomparabili artifice Alberto Durero Norico formis ligneis incisa et excusa, nunc denuo recusa a Jacobo*

Koppmayero typographo Augustano. Augustae Vindelicorum 1675. Vergl. Josef Heller's Dürerwerk S. 551. Sie enthält 11 Blätter (das Abendmahl, Christus am Oelberg, die Gefangennehmung, die Geisselung, das Eccehomo, die Kreuztragung, Christus am Kreuz, die Beweinung des Leichnams nach dessen Herabnehmung, die Grablegung, die Niederfahrt zur Höllen oder Erlösung aus dem Fegfeuer, und die Auferstehung), sonach die vollständige Folge mit Ausnahme des symbolischen Titelblatts der ersten Ausgaben, welches den Dulder für die Menschheit mit dem Kriegsknecht zeigt. — In den durch ihre Anmuth und Gemüthlichkeit hochberühmten Holzschnittbildern des Lebens der Maria hat Dürer natürlich weniger die Grossartigkeit seiner Ideen, wie wir solche in seinen tragisch schönen Passionsbildern bewunderten, als vielmehr die Tiefe und Liebenswürdigkeit seines ganzen deutschherzlichen Wesens offenbart. Es ist eine Reihe von 20 Darstellungen, wo wir in die zarteren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt werden. Unter diesen Compositionen zeichnen sich durch vorzüglichste Schönheit aus: die goldene Pforte (Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung jetzt mit der Aussicht auf freudenreiche Zukunft holdselig in den Armen halten); die Geburt Mariens (Darstellung einer Nürnberger Wohnstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, voll anziehendster Naivetäten); die Beschneidung (ein Gegenstand, der von andern Meistern oft so unangenehm, ja absurd behandelt worden, aber in Dürers bei allem Figurenreichthum klar geordnetem Bilde zur gemüthlichsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte gediehen ist); die Flucht nach Aegypten (die heilige Familie auf anmuthigem Wege durch einen dichtverwachsenen fruchttragenden Wald); die Niederlassung in Aegypten (eine Darstellung anmuthigster Ruhe und reinsten Behagens, wo wir die heil. Familie in den Ruinen eines alterthümlichen Palastes wohnend finden, Maria mit der Spindel an der von schönen anbetenden Engeln umstandenen Wiege sitzend, Josef aber mit Zimmermannsarbeit beschäftigt, wobei ihm eine Menge holder Kindengel in lustigem Spiele helfen); endlich der Tod der Maria (eine vollendet schöne Composition, die eine der höchsten Stellen unter Dürers sämmtlichen Arbeiten einnimmt und darum auch mehrfach von seinen Nachfolgern in Farben ausgeführt worden ist). Marcantonio Raimondi, der nachherige Stecher Raffaels, brachte die Holzschnittbilder des Lebens der Maria sowie die der kleinen Passion, jedoch nicht alle, in Kupfer, wodurch diese Dürerschen Compositionen in Italien verbreitet wurden. Raimondi übertrug sie in Kupferstich wohl weniger auf Erwerb (denn er gab sie weder in Buchform noch mit Text heraus), als vielmehr zu seinem Studium. Der berühmte Stecher fühlte das Bedürfniss, von Mantegna's conventioneller Schraffirung mit Diagonalstrichen, oder dem feinen Gekritzel der Niellisten und Goldschmiede, zu einer Ausführung durch breitere, nach den Oberflächen der beleuchteten Körper sich richtende Strichlagen überzugehen, und da Dürers Holzschnitte in Hinsicht auf Freiheit, Verstand und Grossartigkeit in Führung des Griffels, weit bewundernswürdigere Muster sind als seine mit mühsamster Sorgfalt und Feinheit behandelten Kupferstiche, so suchte Raimondi sich mehr nach jenen als nach diesen zum Kupferstecher auszubilden, und auf diesem Wege, sowie durch ein ebenso richtiges Auffassen und Eindringen in den Geist seiner raffaelischen Vorbilder, ist er zu der hohen Stufe gelangt, die ihm unter den Kupferstechern jenseits und diesseits der Alpen auch jetzt noch eingeräumt werden muss. Raffael scheint ihn in der Richtung seiner Studien auf die Dürerschen Holzschnitte bestärkt und ferner dazu aufgemuntert zu haben, daher sind von Raimondi nur etwa vier Kopien nach Dürerschen Kupferstichen, hingegen über sechzig nach Dürerschen Holzschnitten vorhanden.

1512. — Diesem Jahr gehört der grösste Theil einer dritten Bilderreihe aus der Leidensgeschichte an, welche Dürer in zahlreichen kleinen Stichen herausgab. Wir haben dieser Passionsstiche schon im Biographischen würdigende Erwähnung gethan. — Andere von 1512 datirende Blätter sind: „Maria auf der Rasenbank, das Kind säugend“ (in 8. Bartsch 36.); Christus der Dulder, stehend, rechts ein Baum“ (in 8. Bartsch 21.) und der „heil. Hieronymus betend am Pult in der Felsenschlucht“ (in gr. 4. Bartsch 59.), die beiden letztern höchst seltene geätzte Blätter. Ferner der „Marktbauer,“ Stich in 8. Bartsch 89. — Von Handzeichnungen ist bemerkenswerth ein Löwe auf Pergament, der im Dürerhause zu Nürnberg aufbewahrt wird.

1513. — In der Samml. Josef Hellers zu Bamberg der „Flügel eines Vogels,“ ein wahres Prachtstück Dürerscher Kleinmalerei auf Pergament, wo mit der bewunderswürdigsten Ausführung die geschmackvollste Leichtigkeit der Behandlung vereinigt ist. — In der kön. Samml. zu Berlin ein „männlicher Kopf“ in Deckfarben auf Pergament. — Aus derselben Zeit etwa schreibt sich das kostbare Kapitalblatt des heil.

Hubertus, der bei seinem Pferde kniet und die Hände gegen das ihm im Geweih eines Hirsches erscheinende Crucifix zum Gebet erhebt. Dieses Blatt mit dem Schutzherrn der Jagd ist einer der trefflichsten und seltensten Kupferstiche unsers Meisters, wo sowohl der Ausdruck als die hohe Genauigkeit in der Ausführung der Einzelheiten alle Bewundrung verdient. Schon oft bezahlte man die guten Exemplare dieses Stiches auf französ. Auctionen mit 300 bis 800 Francs. In der Rumohrschen Samml. befand sich ein wahrhaft einzig zu nennender Druck von ausserordentlicher Kraft. Einen kostbaren Druck trifft man auch in der kön. Kupferstichsammlung zu Dresden. Der Stich in Grossfolio. (Bartsch 54.) Kaiser Rudolf II. besass die Platte, die er, begeistert von ihrer Schönheit, vergolden liess.

1514. — Ein „Christuskopf mit der Dornenkrone" unter den Gemälden bei Kaufmann Merkel zu Nürnberg; ein anderer in der Universitätssammlung zu Göttingen. — Das Rundtäfelchen in Speckstein mit dem Profilbildniss eines etwa dreissigjährigen Mannes, ächte Dürerarbeit in der Berliner Kunstkammer. — St. Hieronymus in seiner Zelle (Dürers Zimmer), ein kostbares Hauptblatt unter den Dürerschen Stichen. (Folio. Bartsch 60.) Ferner der büssende Hieronymus in der Felsenlandschaft, gleichfalls ein Kapitalblatt in Folio (Bartsch 61.) und in trefflichen Drucken vorkommend. Nach einem dieser Stiche hat der Nürnberger Math. Strobell 1557 eine in Bunzenarbeit (*au maillet*) vollendete Platte geliefert, welche Kopie im Besitze Lukas Kranachs war und jetzt in der kön. Kupferstichsammlung zu Dresden aufbewahrt wird. Die Strobellsche Platte ist vergoldet und eignet sich nicht zum Abdruck, ähnlich so manchen andern Platten von derartiger Arbeit, welche oft in Silber ausgeführt bei unsern wohlhäbigen Vorfahren zur Verzierung der Schreine oder auch der Wände dienten.

1515. — Auf der Münchener Bibliothek die geistreichen mit der Feder gefertigten Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max. Die erste, 1808 zu München erfolgte Herausgabe derselben hat der Oberbibliothekar von Aretin besorgt, der sie unter dem Titel: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen* erscheinen liess. Es sind sieben Foliohefte mit 43 treu und schön von Nepomuk Strixner nach den Originalien lithographirten, farbig gedruckten Blättern, nebst Dürers Bildniss, einer Vorrede und einem Inhaltsverzeichniss. (In Rud. Weigel's Kunstkatalog zu 18 Thalern angesetzt.) Eine englische Ausgabe unter dem Titel: *Albert Dürer's Designs of the Prayer-Book* enthält dieselben Lithographieen in Farbendruck nebst Dürers Porträt und dem Vorwort vom Münchener Bibliothekar Bernhart. (London 1817. Folio. Der Preis nach Weigels Kat. 14½ Thaler.) — Das umfänglichste Dürersche Holzschnittwerk: die Ehrenpforte des Kaisers Max, wovon verschiedenzeitige Ausgaben kursiren, deren jüngste die von Adam Bartsch besorgte ist. Den grössten Antheil am Schnitt der kaiserlichen Ehrenpforte hat, laut Neudörffers Nachrichten, der Formschneider und Mitbürger Dürers Hieronymus Rösch gehabt. Der Kaiser fand an der künstlichen Arbeit solch Wohlgefallen, dass er fast täglich zum Meister Hieronymus ins Frauengässlein fuhr, woher sich noch lange zu Nürnberg ein Sprüchwort erhielt, „der Kaiser fährt wieder ins Frauengässchen (zu den Dirnen)." Auch ein andres Nürnberger Sprüchwort: „die Katze sieht den Kaiser an" schreibt sich von jenen Besuchen her; der Meister nämlich war ein Katzenfreund und wurde einmal in ganzer Gesellschaft seiner Freundinnen vom Kaiser überrascht, dem die Thiere, statt auszuweichen, recht gross und breit ins Gesicht guckten. Sicher steht sonach der früher bezweifelte Punkt, dass die Ehrenpforte noch bei Lebzeiten Maxens geschnitten worden, wenngleich die erste Ausgabe späteres Datum trägt. Rösch schnitt, nach allgemeiner Annahme, nicht nur die mit Zügen verzierten Buchstaben der Versüberschriften der einzelnen Stücke des Riesenholzschnitts, sondern arbeitete auch an den historisch-allegorischen Compositionen des Werks. Die Ueberschriften sind deutsch; jedoch mag es auch eine lateinische Edition gegeben haben, da noch einzelne Blätter mit latein. Ueberschriften und ein als Titel mitlaufendes latein. Textblatt in gleichzeitiger Fracturschrift vorkommen. Letzteres lautet: *Imperator Caesar divus Maximilianus, pius felix augustus Christianitatis, supremus Princeps Germaniae, Hungariae, Dalmatiae, Croaciae Bosniaeque Rex, Angliae, Portugaliae et Boemiae heres. Archidux Austriae, Dux Burgundiae, Lotaringiae, Brabanciae, Stiriae, Carinthiae, Carniolae, Limburgiae, Lucenburgiae et Gheldriae, Comes princeps in Habsburg et Tirolis, Lantgravius Alsaciae, Princeps Sueviae, Palatinus Pannoniae, Princeps et Comes Burgundiae, Flandriae, Goriciae, Arthesiae, Holandiae, et Comes Selandiae, Phirretis in Kiburg, Namurci et Zutphaniae, Marchio super Anasum, Burgoniae et sacri Imperii, Dominus Phrisiae, Marchiae, Sclavonicae, Mechliniae, Portus Naonis et Salinarum.*

Princeps potentissimus transiit anno Christi domini m. ccccc. xix. *die* xii. *mensis Januarii, Regni romani* xxxiii. *Hungariae vero* xxix. *Vixit annis* lix. *mensibus* ix. *diebus* xix. Eine ausserordentlich seltene Ausgabe dieses Chef d'oeuvre der Formschneidekunst, die wir in Rud. Weigels Kunstkatalog verzeichnet finden und die weder von Bartsch noch von Heller citirt wird, führt folgenden Titel: *Des aller Durchleuchtigsten Grossmechtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Maximilian, Römischen Kaysers, Sieben christlicher Künigreich Künig und Ertzhertzog zu Osterreich, Hertzog zu Burgund etc. Zu Lob und Ewigen Gedächtnüs seiner Ehrlichen Regierung, Schlachten und Ritterliche Thaten.* (Hier folgt der Reichsadler mit einem Lorberkranze, und zu unterst steht: *Gedruckt zu Wien in Osterreich bey Raphael Hofhalter.*) Dies Buch, in Folio, enthält 24 Blätter der Ehrenpforte in alten schönen Abdrücken mit geschnittenen deutschen Ueberschriften. Die Holzschnitt-Einfassungen oder Bänder, welche die Schrift enthalten, sind 2 Fuss 1 Zoll französisches Maas hoch. Mit dem fünften Blatte beginnt oben in der Mitte die Blattzählung, die bis zum 24. Blatt fortgeht. Im Ganzen 26 Folioblätter, darunter das den Titel enthaltende und ein weissgebliebenes. Man findet hier folgende Holzschnitte: 1. Kaiser Max stehend in voller Rüstung, umgeben von Helmen, Kriegsmaterial und wissenschaftlichem Apparat. 2. Maxens Verlobung mit Maria von Burgund; Ueberschrift: *Das man die sach doch recht verstee etc.* (Sehr seltenes Blatt, da der Holzstock verloren gegangen ist. In den spätern Ausgaben ist die Darstellung anders und weit schwächer.) 3. Schlacht. Ueberschrift: *Sein ersten krieg fing er wol an etc.* 4. Schlacht. *Vor Terravon hub sich ein not etc. etc.* 5. Schlacht. *Im krieg so er in Gheldern fuert etc.* 6. Einnahme von Utrecht. *Bischoff von Utrich gefangen wardt etc.* (Sehr seltnes Blatt, da der Holzstock abhanden gekommen ist.) 7. Schlacht. *Die Flemming seinen sun und lant etc.* 8. Schlacht. *Er tzog darnach mit streitpar hanndl etc.* 9. Huldigung der Kurfürsten und Bischöfe. *Das Römisch reich, umb soliche that etc.* (Seltenes Blatt, da sich der Holzstock verloren hat.) 10. Schlacht. *Die Flemming nun tzum andern mall etc.* 11. Bündniss mit England. *Er kriegt den könig von Engelandt etc.* 12. Lager. *Do er sein tochter ledig macht etc.* 13. Eroberung, vielleicht der Wiener Burg 1490. *Sein vatter etwa vil davor etc.* 14. Einnahme von Stuhlweissenburg 1490. *Er zug ins Ungerlandt mit macht etc.* 15. Verlobung des Erzherzogs Philipp des Schönen mit Johanna von Kastilien. *Die sachen er gantz wohl betracht.* 16. Bündniss mit dem schwäbischen Bunde gegen die Schweizer 1499. *Die schweytzer kriegten mit dem pundt.* 17. Schlacht des vereinigten kaiserlichen und spanischen Heers gegen die Franzosen, wahrscheinlich die Schlacht bei Fornuovo am 6. Juli 1495. *Neapolis die kron so gut.* 18. Schlacht gegen die Böhmen bei Regensburg am 13. September 1504. *Im beyerschen krieg vil schlos und stet etc.* 19. Schlacht im Gelderland. *Gheldern das land seins aydes vergass.* 20. Belehnung der Mailändischen Fürsten. *Mayland hat er zu im gebracht etc.* 21. Unterwerfung Venedigs. *Venedig grayft er darnach an.* 22. Treffen der Kaiserlichen und Engländer gegen die Franzosen bei Tornay. *Er zoch darnach in niderlanndt.* 23. Kaiser Max, König von Böhmen und Polen, nebst jungen Prinzen und Prinzessinnen. *Von Hungarn, Peham und Polan.* (Ein sehr seltnes Blatt, wovon der Holzstock verloren gegangen.) 24. Schlacht. *Der letzte krieg angefangen ward etc.* Die Holzschnitte: „Kaiser Maxens Verlobung mit Maria von Burgund," „Philipps des Schönen Verlobung mit Johanna von Kastilien" und „Kaiser Max mit den jungen Prinzen und Prinzessinnen" sind vorzüglich geistreich, daher man in diesen Stücken Dürers eigene Hand vermuthet. Da er alle Zeichnungen auf die Holzplatten selbst machte, so ist wohl anzunehmen, dass er bei Compositionen, die ihm besonders gelungen waren, vorsorglich die Köpfe und andre Hauptpartien sofort auch mit feinem Messer umschnitt, so dass in solchen Fällen nur die gröbere Arbeit (das rein mechanische Ausschneiden) den Formschneidern, hier dem Meister Hieronymus und dessen Gesellen, überlassen blieb. — Ein Exemplar der frühesten (wohl sehr wenigen) Abdrücke von dem grossartig zusammengesetzten Plattenwerke trifft man im Kupferstichkabinet des Grafen Fries zu Wien. Dieses Prachtexemplar von höchst vollkommenen, die Reinheit der Holzstöcke beweisenden Drucken, stammt aus dem berühmten Praunschen Kabinet. Als zweite Ausgabe ist die zu betrachten, von welcher wir eben das deutsche Titelblatt mitgetheilt haben. Hier findet man zweimal an den Thüren die Jahrzahl 1515 angebracht, in welchem Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach das ganze Unternehmen begonnen ward. Gewiss sah der Kaiser, der 1519 starb, noch vollständige Abdrücke des bestellten Holzschnittwerks; doch scheint dieses Ehrenwerk nach seinem Tode in einige Vergessenheit gerathen zu sein, denn selbst Dürer starb hinweg, ehe es wieder aufgelegt ward. Die angeführte Ausgabe vom Wiener Drucker Raphael Hofhalter datirt aus dem Jahr 1559, wie die Druckangabe im Exemplar auf

der Hofbibliothek zu Wien besagt. Die letzte durch Adam von Bartsch besorgte Edition erschien 1799 unter dem Titel: *Ehrenpforte. Arc triomphal de l'Empereur Maximilien I., gravé en bois d'après les dessins d'Albert Durer. A. Vienne, chez T. Mollo et Co.* Bartsch machte sich durch diese Wiederherausgabe doppelt verdient, denn er übertrug alle die Schnitte, wovon die Platten verloren gegangen, auf Kupfer und stellte so das bis dahin immer nur bruchstückweis zu bekommende Werk in der erwünschtesten Vollständigkeit wieder her. — In das Jahr 1515 fällt auch der berühmte Holzschnitt mit dem Rhinozeros. (Querfol. Bartsch *P.-Gr.* 136.) Die Helldunkelabdrücke, welche von diesem Blatte vorkommen, sind später entstanden; Hendrik Hondius oder ein noch späterer Besitzer der Originalplatte fügte erst die Platte für den Farbenton hinzu. Man bemerkt in den ältesten Abdrücken (welche deutsche Schrift in 5½ Zeile haben) links an den Hinterfüssen des Rhinozeros einen Plattensprung, der vom ersten Abdruck anfangend sich immer weiter nach rechts zieht. Im Abdruck mit holländischer Schrift reicht er schon bis in die Vorderfüsse, und in den Helldunkeldrucken geht er sogar in die Schnauze des Thiers, folglich durch das ganze Blatt. Ueberhaupt sind in letztern Abdrücken die Schraffirungen schon etwas stumpf, und an den Stellen, wo viele feine nah beieinanderliegen, floss die Schwärze zusammen. Eine sehr genaue Kopie von Hans Liefrinck ist leicht erkennbar durch den Mangel der Jahrzahl. — Endlich bleibt zu erwähnen der auf eine Eisenplatte geätzte „Christus am Oelberg."

1518. — Der treffliche Stich: „Maria am Zaune sitzend, von zwei Engeln gekrönt" (8. Bartsch 39.), und der schöne Holzschnitt: „Maria von Engeln gekrönt und angebetet." (Folio. Bartsch 101.) — Bildnisszeichnungen aus der Augsburger Reichstagszeit. Vergl. die Mittheilungen unter 1520.

1519. — Albert von Brandenburg, Erzbischof und Kurfürst von Mainz, etwas nach rechts gewendet, was ganz trefflich auf seinen Charakter hindeutet. Höchst seltenes und merkwürdig feingestochenes Brustbild (in 8. Bartsch 102.), gewöhnlich der kleine Kardinal genannt. Man findet dieses Blatt auf der Rückseite des Titels zu dem köstlichen „Heiligthumsbuch der Stiftskirche St. Moritz und Maria Magdalena ad velum aureum sive ad sudarium Domini zu Halle in Sachsen 1520." Die kostbarsten Drucke sind ohne Text; die zweiten Abdrücke haben auf der Rückseite einen Titel mit Missalbuchstaben. Es gibt sehr täuschende Nachstiche. — Ein zweiter berühmter Kupferstich Dürers aus dems. Jahre ist der lesende heil. Antonius. (Qu. 8. Bartsch 58.) Dies sehr vollendete Blatt ist ebenso selten und existirt gleichfalls in ausgezeichneten Drucken. Auch hiervon gibt es täuschende Kopien, deren eine wahrscheinlich vom Meister *J. H. V. E.* ist. Vergl. Ludwig Schorn's Notiz im Kunstblatte 1830, S. 72. — Von 1519 ist ferner der ausgezeichnete Holzschnitt, welcher den Kaiser Max umgeben von Schutzheiligen darstellt, wie demselben am Altar der segnende Herr erscheint. Unten in zehn Linien: *Imperator Cesar divus etc. etc..... diebus XIX.* (Sehr gross Folio. Bartsch' Peintre-Graveur, Appendix, 32. Heller's Dürerwerk, 2045.) Ferner das kostbar geschnittene und äusserst seltene Bildniss: „Kaiser Max umgeben von zwei Säulen und Greifen." Unten: *Der Teur Furst etc.* 1519. (Gr. Fol. Bartsch 153.) — Sodann ein mit Kohle gezeichnetes männliches Profilbildniss in der kön. Kupferstichsamml. zu Berlin.

1520. — Die Kupferstiche: „Maria von einem Engel gekrönt (in 8. Bartsch 37), „Maria mit dem eingewickelten Kind auf dem Schoosse" (in gr. 8. Bartsch 38.), „Maria vor der Thür sitzend" (dies nur ein Dürern zugeeignetes, übrigens seltenes Blatt, in Grossoctav; Bartsch 45.) und das Bildniss Philipp Melanchthons. Letzteres Blatt, welches J. F. Linck in Berlin entdeckt und zuerst im Kunstblatte 1841 beschrieben hat, stellt den Mitreformator Luthers in ganzer Figur stehend dar, und nur diese ist von Dürers Hand, zart und sehr ausgeführt, gestochen. Der Hintergrund, ein Zimmer mit einem Fenster an jeder Seite, in dem sich rechts ein Tisch und auf demselben ein mit dem Worte *Biblia* auf dem Deckel bezeichnetes Buch befinden, ist von anderer, späterer und wenig geschickter Hand hinzugefügt und besonders in der Zeichnung sehr mangelhaft. Die Figur Melanchthons ist nach links gewendet und von dieser Seite beleuchtet; der *en face* dargestellte Kopf ohne Bedeckung und sehr vollendet. Bekleidet ist der Reformator mit einem langen weiten und pelzverbrämten Rocke, den er mit der linken Hand, worin er zugleich ein Buch hält, zusammenfasst. Der rechte Arm hängt am Körper herab, mit der Hand eine runde Mütze haltend; die Füsse sind mit grossen, vorn breiten Schuhen versehn. Der Fussboden ist getäfelt, jedoch von späterer Hand hinzugefügt, obgleich die auf demselben sichtbaren Schlagschatten deutlich die Arbeit Dürers zeigen, die nur durch spätere Kreuzschraffirungen verstärkt worden ist. An der untersten Stichlinie befindet sich die Jahrzahl 1520 so getheilt, dass die Zahlen 15 in der Mitte der linken,

und 20 in der Mitte der rechten Hälfte der Plattenbreite stehen. Die Form dieser Zahlen stimmt so genau mit denen auf andern Dürerschen Stichen überein, dass darin des Meisters Hand unverkennbar ist. Die ganze Vorstellung ist mit einem Stichrande versehn und innerhalb desselben 5 Zoll 3 Linien hoch, 3 Zoll breit. Von allen Seiten ist der Plattenrand gleichmässig 1 Linie breit. Ein Monogramm ist nicht vorhanden. Der Abdruck dieser wahrscheinlich vom Meister unbeendet zurückgelassenen Platte (er hatte sie vielleicht vor seiner in dems. Jahre erfolgten Abreise nach den Niederlanden in Arbeit) ist kräftig und rein, und das Papier mit dem bei deutschen Kupferstichen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts vorkommenden übereinstimmend.

In die Jahre 1520 und 21 fallen viele der herrlichen Zeichnungen aus dem Bilderbuche, welches Dürer auf seiner niederländischen Reise bei sich führte und worin er eine Menge Bildnisse von Personen zeichnete, die ihm in irgend einer Weise merkwürdig waren. Etwa zwei Drittheile davon brachte der verst. Generalpostmeister von Nagler in seine berühmte Sammlung, die nun den königlichen Kunstsammlungen Berlins einverleibt ist. Sie sind hier in sechs Abtheilungen geordnet, nämlich: Patrizier von Nürnberg; geistliche Personen; Verschiedene; 4 Bildnisse aus der Familie Pfinzing; fürstliche Personen (Brandenburg, Baiern, Würtemberg) und andre stammbäumige Herren. In der Abtheilung der Vermischten kommt ein flüchtig aber meisterlich mit der Kohle gezeichnetes Bildniss des von Dürer „Thomas Polonier“ genannten Bolognesers Tommaso Vincitore vor, der nach seines Meisters Raffael Tode nach den Niederlanden gewandert war. — Das schönere Drittheil der Handzeichnungen aus Dürers Bilderbuche besitzt der namhafte Sammler und Kunstschriftsteller Josef Heller in Bamberg, bei dem auch einige Blätter aus einem zweiten kleineren Bilderbuche, welches Dürer 1518 zur Reichstagszeit in Augsburg füllte, gefunden werden. Die Hellersche Sammlung ist wahrhaft einzig in ihrer Art und in der Welt nicht so wiederzufinden. Heller selbst hat sie in seinem Buche über das Leben und die Werke Dürers (Bd. II. Abth. I. S. 17—34) genau beschrieben. Aus dem kleinern Zeichnungsbuche sind die ersten dreizehn Nummern auf Kreidepapier, meist mit dem Stift oder mit schwarzer Kreide gezeichnet, auch wohl weiss aufgehöht, der *„Thumpropst“* (Nr. 4) aber zugleich mit Rothstift belebt. Diese Bildnisse sind meist von vorn genommen oder auf Dreiviertel gewendet, während die Blätter des grössern Buchs (Nr. 14—74) auf gewöhnlichem Zeichnenpapier sämmtlich scharf von der Seite genommen sind. (Ebenso die Berliner Blätter, mit Ausnahme eines Einzigen, worauf der Meister Hans Volz, Dürers „Parbierer,“ von vorn gezeichnet ist.) Die zum grossen Buch gehörenden Bildnisse sind meist mit der Kohle gezeichnet und nur hie und da mit Kreide leicht ausgeführt, jedoch so geistreich, bestimmt und dennoch breit, dass man aus diesen Zeichnungen wohl begreift, wie selbst Raffael unsern Meister so hoch preisen konnte, während seinen Gemälden immer noch eine gewisse Härte in Zeichnung wie in Färbung eigen ist. Josef Heller hat die Blätter genau so geordnet, wie sie nach einander in Dürers Reisetagebuch erwähnt sind. Leider sind die sämmtlichen Blätter des grössern Bilderbuchs (auch die zu Berlin befindlichen) rund um die Conturen beschnitten, wodurch freilich gar manche Feinheit vernichtet worden ist. Einen frühern Besitzer mag schreckliche Langeweile geplagt haben, als ihn der Satan verleitete, diese kostbaren Bildnisszeichnungen auszuschneiden, um sie nachher auf anderes Papier aufzukleben. Besonders interessant sind im Hellerschen Dürerschatz mehre Künstlerbildnisse wegen ihres Ausdrucks sowohl als wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung, und einige weibliche Porträts wegen ihrer Anmuth und Lieblichkeit. Hervorhebung verdienen: Meister Laux und Hans Mahler*) (Nr. 14); der schön gezeichnete Kopf des uns

---

*) Unter dem Maler Hans ist der fürstbischöfliche Hofmaler Hans Wolf zu verstehn, der (laut einer Notiz Josef Hellers im „Bericht über den Kunstverein zu Bamberg 1843“) in den Bamberger Hofkammerrechnungen von 1508—1538 vorkommt. Als Dürer im J. 1517 sich am Bamberger Hofe aufhielt, um ein Bildniss des Fürstbischofs Georg III. von Limburg zu malen, half ihm der Maler Wolf dabei mit Farben aus, welche diesem aus der fürstlichen Hofkammer bezahlt wurden. Auf der Reise nach den Niederlanden begriffen verweilte Dürer am 14. Juli 1520 zu Bamberg und erhielt hier von demselben Hans Wolf sowie von einem Meister Benedikt Laux einen Hochachtungsbeweis, der nach damaliger Sitte in einer Weinsendung bestand. Dürer bemerkt dies in seinem Tagebuch mit folgenden Worten: *Item Maister Laux Benedikt und Hans Mahler haben mir Wein geschenkt.* Zum Andenken an sie zeichnete Dürer die obenerwähnten Bildnisse in sein Zeichnungsbuch. — Von Hans Wolfs Kunstübung weiss man nur, dass er für den Fürstbischof Georg den Dritten von Limburg acht Zeichnungen zu Fenstern der Altenburg entwarf, wonach die Gemälde von dem geschickten Glasmaler Veit Hirschvogel zu Nürnberg ausgeführt wurden, und dass er kurz vor dem Tode genannten Fürstbischofs 1522 ein Bildniss desselben malte. In Dürers Reisejournal nach den Niederlanden, welches Josef Heller 1828 dem Dr. Campe zur Herausgabe der „Reliquien Albr. Dürers“ mit Anmerkungen begleitet einsandte, und in der kleinen Heller-

freilich bis jetzt unbekannt gebliebenen „Portugallisch Factor“ (Nr. 16) und der des Nikolaus von München (Nr. 19); das liebliche Köpfchen der Jungfrau Suten (Nr. 20); die feine Zeichnung in „Lampaters Sun“ (Nr. 22); Wolfgang Rogendorf, Wilhelm Hauenhut, „Maister Marx der Goldschmied,“ „Maister Dietrich Glasmahler“ und Maister Jacob (Cornelisz) der Mahler“ (Nr. 24—28); der unbekannte Lukas von Danzig (Nr. 39); „Maister Heinrich Maler,“ vielleicht Herri de Bles (Nr. 41); das schöne Köpfchen der Bernhardt Paumgärtnerin (Nr. 68) und der Kopf des Ulmer Malers „Maister Conrad Merckel“ *) (Nr. 73). Höchst wünschenswerth wär' es, wenn diese Handzeichnungen nebst den übrigen Dürers, welche sich in Hellers Samml. zu Bamberg vorfinden, zur Vervielfältigung nachgezeichnet und so dem Publikum näher gebracht würden. —

1521. — Männliches Brustbild mit pelzgefüttertem Kleide, Nr. 524 in der Dresdner Gallerie. (Dies auf Holz gemalte Porträt wird für das Ebenbild des Lukas von Leyden gehalten.) — Demselben Jahr gehört die schöne Armbrust mit geschnitztem Elfenbeinschafte an, welche in der Ambraser Sammlung zu Wien aufbewahrt wird und Dürers Monogramm trägt. Dieses Schnitzkunstwerk lässt über die Aechtheit als Dürersche Elfenbeinarbeit keinen Zweifel zu und war wohl ein Weihgeschenk unsers Meisters für Kaiser Karl den Fünften, der ihm bereitwilligst die unter Max erworbenen Privilegien bestätigt hatte. — Von 1521 ist auch das gezeichnete Bildniss des „dreiundneunzigjährigen Alten zu Antwerpen,“ das sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien vorfindet.

1522. — Der grosse Triumwagen des Kaisers Max, welchen zwölf Pferde ziehen. Nach Pirkheimers Angaben von Dürer componirt und trefflich in Holz geschnitten von Hieronymus und Wolfgang Resch. In grösstem Querfolio. Die Holzplatten zu den acht Blättern, aus welchen sich das Werk zusammensetzt, werden in der k. k. Bibliothek zu Wien aufbewahrt. Es gibt nach Ludwig Schorns Angabe zwei Ausgaben vom J. 1522, die eine noch ohne, die andre mit Privilegium, beide mit deutschen Ueberschriften, die mit beweglichen Lettern gedruckt sind. Die dritte Ausgabe erschien 1523 mit lateinischem Text. (Noch vor Mitte des 16. Jahrhunderts erschien eine schöne sehr täuschende Nachbildung vom niederländischen Formschneider Cornelius Liefrinck. Sie ward von dessen Wittwe herausgegeben; man liest nämlich auf dem letzten Blatte: *Impressus est Currus iste Antverpiae per Viduam Cornelii Liefrink anno* 1545.) Die vierte und letzte, durch Jakob Kinig besorgte Originalausgabe datirt vom J. 1589, wie der Nachsatz zur Schlussschrift ausweist: *Anno autem Domini M. D. LXXXVIIII. Jacobus Chinig Germanus tabulas hasce ab haeredibus A. Dureri aere emptas iterum Venetiis divulgandas curavit. Kinig Germanus.* (Im J. 1609 erschien eine zweite Ausgabe der Liefrinckschen Kopie. 8 Bl. in der Grösse der Originalplatten, mit Nummern versehn, wo im Original Buchstaben stehen, und mit der Titelschrift: *Triumphalis hic currus ad honorem invictissimi ac gloriosissimi principis Domini Maximiliani Caesaris semper Augusti concinnatus est, ac per Albertum Durer deliniatus.* Auf dem letzten Blatte steht: *Impressus est*

---

schen Schrift: Albrecht Dürer in Bamberg in den Jahren 1517, 1520 und 1521 (Einladungsschrift zur Feier seines 300jährigen Jubiläums am 18. April 1828 durch den Kunstverein zu Bamberg), ist dieser Künstler, welcher Dürern Wein schenkte, irrigerweise Hans Wolf Katzheimer genannt worden. Dies berichtigt Heller in seinem Kunstvereinsbericht vom J. 1843 dahin, dass nach genauerer Forschung Hans Wolf und Katzheimer sich als verschiedne Personen ergeben haben. Katzheimer führte auch den Namen Wolf, aber als Vornamen, und ist dadurch bekannt, dass er 1493 für den Fürstbischof Heinrich Gross von Trockau mehre Fenster der Nürnberger Sebalduskirche malte, welche unter dem Namen der Bamberger Fenster noch heut zu den schönsten Zierden dieser Kirche gehören.

*) Konrad Merkel, von welchem sich zu Nürnberg ein Gemälde mit der Darstellung des heil. Abendmahls erhalten hat, gehörte zu Dürers intimsten Freunden. Im Journal des Hrn. von Murr finden wir ein handschriftliches Bruchstück mitgetheilt, das einigen Versen zur Einleitung diente, welche Dürer an den Ulmer abschickte. Es stehe hier als Curiosität.

Jhesus Maria 1510.

Conrad Merkel Maler zu Ulm, gar mein gueter Freund, schrieb mir einen gar frölichen Brief. Damit er mich zum Gelächter bewegte, zog er an: Er hätte gar ein irrig Gemüt, denn die Gelehrten in Ulm künnten nit auflösen. Nun vernehme er, ich wäre gar ein weiser Mann, ich söllte ihn von solcher Fantasei erledigen, und wäre das der Handel. Er hätte kürzlich eine Tafel auf einen Altar gesetzet, nun käme jedermann dafür und spreche: Ei wie stehet auf dem Altar so eine schöne Tafel! Darum so ich die Tafel gesetzt habe, wie kann sie dann stehen? Darauf habe ich ihm die untern Reime in einem Briefe zu anderer Geschrift gesetzet und gesandt.

Diese Reime mögen von etwas derbem Ausdruck gewesen sein, da Hr. von Murr sie nicht abgedruckt hat, der doch übrigens keinen Anstand nahm, sogar die verrufene „Monachopornomachie“ wieder aus dem Staube hervorzuziehen. Dass indess Dürers biedermännische Fröhlichkeit, wie so mancher nachdrückliche Scherz unserer treuherzigen Altvordern, höchst ehrbar und unschuldig gemeint war, beweist genugsam die fromme Ueberschrift.

currus iste Amstelodami per Harmannum Allard Koster et Davidem de Meyne anno 1609.) Der Triumfwagen selbst ist weniger anziehend als die allegorischen weiblichen Gestalten, die ihn begleiten; z. B. auf dem 7. Blatte die Figuren der Audatia und der Magnanimitas. — Aus dem J. 1522 schreibt sich auch das kostbar geschnittene Bildniss des Ulrich Varnbuler (ein Blatt in schmalem Grossfolio). Dieser Meisterschnitt von Dürers eigener Hand hat 16 Zoll Höhe bei 12 Zoll Breite und ist in den alten Nürnberger Drucken, die so schön und kräftig sind, höchst selten. Die spätern Abdrücke haben die Adresse des Niederländers Hondius. Dieser hat davon auch mit Hilfe zweier vorbereitender Platten Helldunkelblätter gedruckt. Hier zeigt sich gegen links ein Plattensprung, der durch den Besatz des Kleides bis an die Brust reicht.

1523. — Die Flügelbilder mit den Heiligen Josef und Joachim, Simeon und Lazarus, in kleinen Figuren auf Goldgrund. Sie kamen mit der Boisseréeschen Sammlung in die Münchener Pinakothek, wo sie im 7. Kabinet unter Nr. 123 und 127 gesehn werden. Sie waren innere Flügelbilder, wovon die äussern abgesägt worden sind. In schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdruck, weichen sie doch im Wesentlichen nicht von Dürers frühern Werken ab. Von den Bildern der Aussenseiten ist das eine mit zwei spielenden Pfeifern in der Walraffischen Sammlung zu Köln; das andre sieht man im Städelschen Institut zu Frankfurt. Dies schildert den leidenden Hiob, wie er von seiner Frau zur Linderung seiner Schmerzen mit Wasser begossen wird. In der Ferne geht Hiobs Haus in Flammen auf. Diese leicht gemalte Tafel hat 34 Zoll 6 Lin. Höhe bei 18 Zoll 4 Linien Breite. — In Kuglers Gesch. der Malerei (II. S. 111) wird aus demselben Jahr eines Gemäldes der heil. Dreifaltigkeit gedacht, das sich im Privatbesitz zu Augsburg befinde und der grossen und edlen Behandlung sowohl als der trefflichen Ausführung wegen gerühmt werde. — Zwei Bildniss-Stiche. Profilbild des Kardinals Albert, Kurfürsten von Mainz, mit voller Wendung nach rechts, oben 1523. In Octav. Bartsch Nr. 103. Heller Nr. 100. Dieser Stich, den Kardinal halben Leibes vorstellend, heisst zur Unterscheidung von dem 1519 gestochenen Brustbilde der grosse Kardinal. Höhe des Bildnisses ohne die zwei Inschriften 5 Zoll, Breite 4 Zoll 8 Linien. (Es gibt vom grossen Kardinal Abdrücke auf Atlas; ein solcher ist in Rud. Weigels Kunstkatalog für 8 Thaler ausgeboten und wird hier „fast einzig" genannt.) — Bildniss Friedrichs des Weisen von Sachsen, *en face*, den Blick ein wenig nach links wendend; unten 1523. In Grossoctav. Bartsch 104. Von diesem in ausgezeichneten Drucken vorhandenen Stiche gibt es auch einen originalseitigen Nachstich, den man an den zwei Schwertgriffen des Wappenschildes erkennt. Im Original hat der Balken, welcher das Kreuz bildet, an den Enden Knöpfe, die in der Kopie abgestumpft erscheinen. — Der heil. Simon, nach rechts gewendet. Stich von 4 Z. 4 L. Höhe bei 2 Z. 9 L. Breite. St. Bartholomäus, ein wenig nach rechts gerichtet. Eine Linie höher; in der Breite dem vorigen gleich. — Das Wappen Albrecht Dürers, in Holz geschnitten. Hoch 13 Zoll 2 Linien; breit 9 Zoll 6 Linien. — Mehre herrliche Handzeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien: der stehende Apostel mit gefalteten Händen (die Züge an Dr. Luther erinnernd); St. Johannes; St. Andreas; St. Thomas; das Abendmahl; endlich Varnbülers Bildniss. In der kön. Kupferstichsammlung zu Berlin: eine sehr schön mit der Feder gezeichnete Landschaft.

1524. — Eine heil. Familie in der Pinakothek zu München. — Die Handzeichnung der Anbetung der Könige in der Samml. des Erzherzogs Karl. — Das gestochene Brustbild Willibald Pirkheimers, nach links gerichtet. Unten mit einer Schrifttafel, die über den Stichrand hinausreicht. (*Effigies Bilibaldi Birckheimeri.* 1524.) In Grossoctav. Bartsch 106. Dieser Stich (von 6 Zoll 8 Linien Höhe bei 4 Zoll 3 Linien Breite) gehört unter die Hauptwerke des Dürerschen Grabstichels und war schon bald nach Dürers und Pirkheimers Tode eins der gesuchtesten Blätter. Die Platte wurde aufgestochen, daher man Abdrücke mit dicker unreiner Schrift findet. Ein sehr vorzüglicher, höchst täuschender Nachstich von der Originalseite ist daran kennbar, dass die Schrifttafel unten nicht über den Rand des Stiches geht, und dass im Worte *EFFIGIES* das durch Ausglitschen des Stichels bewirkte Strichelchen über dem *G* fehlt.

1525. — Dieses Datum tragen die in Holz geschnitzten Bildnisse Friedrichs des Weisen und der Anna Dornle, Stieftochter des Kaspar Dornle, beide in der Ambraser Sammlung zu Wien, sowie eine Denkmünze auf Martin Luther. — In der Ambraser Samml. bewahrt man auch eine kolorirte, mit Wasserfarben ausgeführte Zeichnung auf, worin Dürer jenen merkwürdigen Traum dargestellt hat, welchen er in der Pfingstwoche dieses Jahres träumte und der ihn mit so banger Ahnung erfüllte. Dürers eigene Erzählung, wie er sie unter der Zeichnung

selbst niedergeschrieben, lautet wie folgt. „*Im Jahr* 1525, *nach dem Pfingsttag, zwischen dem Mittwochen und Pfinztag* (*Donnerstag*) *in der Nacht im Schlaf habe ich dies Gesicht gesehen, wie viel grosser Wasser vom Himmel fielen; und das erste traf das Erdreich ungefähr vier Meilen von mir, mit einer solchen Grausamkeit, mit einem übergrossen Geräusch und Zersprützen, und ertränkete das ganze Land. In solchem erschrack ich so gar schwerlich, dass ich daran erwachte, eh dann die anderen Wasser fielen. Und die Wasser, die da fielen, die waren fast gross; und deren fielen etliche weit, etliche näher, und sie kamen so hoch herab, dass sie im Gedanken gleich langsam fielen. Aber da das erste Wasser, das das Erdreich traf, schier herbei kam, da fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit und Brausen, dass ich also erschrack, da ich erwachte, dass mir all mein Leichnam* (*mein ganzer Leib*) *zitterte, und bin lange nicht zu mir selbst kommen. Aber da ich am Morgen aufstand, malete ich hie oben, wie ich es gesehen hatte. Gott wende alle Dinge zum Besten!... Albrecht Dürer.*“

1526. — Das berühmte in Oel gemalte Bildniss des Hieronymus Holzschuher, eines mit Dürer sehr befreundeten Nürnberger Patriziers. Dies auf Holz gemalte Porträt (etwa zwei Fuss hoch und einen Fuss vier Zoll breit, mit dem Dürerzeichen und der Schrift: *Hieron. Holtzschur. Anno Domini* 1526. *Etatis* 57.) wird noch heut in der Holzschuherschen Familie mit schöner Liebe bewahrt und mit grosser Gefälligkeit dem Kunstfreunde gezeigt. Es gehört unter Dürers ausgezeichnetste Arbeiten, denn in Auffassung, Zeichnung und Ausdruck sehen wir ihn hier auf der ganzen Höhe seiner Kunst. Als Porträt aber ist es gradezu das Schönste und Gediegenste, welches wir von Dürers Malerhand kennen. Es enthält den Kopf und einen Theil der Brust, die letztere mit einem breiten Pelzüberwurf bedeckt, unter dem das Untergewand nur wenig sichtbar wird. Das Gesicht sieht man zu drei Vierteln von vorn, das Auge ist auf den Beschauer gerichtet. Die Farbe des Gesichts ist kräftig, volle männliche Gesundheit bezeugend; eigenthümlich contrastirt damit das weisse Haar, das auf dem Haupte wellig zu beiden Seiten niederfällt und in dem vollen Barte sich zierlich kräuselt. Die Züge tragen das Gepräge schlichten Adels, aber zugleich einer unüberwindlichen Festigkeit; in dem Auge drückt sich, so ruhig das Ganze auch gehalten ist, der Charakter eines bis zu starker Leidenschaft erregbaren Gemüthes aus. Das Bild hat ein zwiefaches, sehr bedeutendes Interesse. Einmal als eins der ersten Meisterwerke deutscher Kunst, die mit sorglichster Treue und mit sicherstem Verständniss allen, auch den feinsten Einzelheiten der Erscheinung nachgeht und diese kräftig, obgleich durchaus fern von irgend welchem Streben nach Effekt, zu einem Ganzen zusammenzufassen weiss. Dann, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand, als Repräsentation einer Zeit, die an männlichen, energischen, in sich vollkommen einigen Charakteren so reich war, so viel reicher als manche andere Zeit, z. B. die unsrige. Beide Interessen sicherten der Aufgabe, das Bild durch den Stich zu vervielfältigen, entschiedenen Beifall. Diese Aufgabe hat neuerdings der Nürnberger Kupferstecher Friedrich Wagner in sehr erfreulicher Weise gelöst. (Wagners 1843 vollendetes und dem Kronprinzen Max von Baiern gewidmetes Blatt, gedruckt bei Karl Mayer und verlegt von Joh. Adam Stein zu Nürnberg, reiht sich den Stichen interessanter Porträtköpfe aus den frühern grossen Epochen der Kunst würdig an und gibt mit diesen zu mancher folgereichen Parallele Anlass. Wie eigenthümlich contrastirt damit z. B. das Jugendporträt Raffaels, das wir in dem Forster'schen Stich, und das Porträt van Dycks, das wir in dem Stich von Mandel besitzen! Der Stecher hat den Charakter des Dürerschen Originals mit vollem Verständniss aufgefasst; mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, aber durchaus leicht und ungezwungen, folgt er der feinen Detaillirung der Formen, ohne doch zugleich die Haltung des Ganzen ausser Acht zu lassen; so ist auch die zierliche Pinselführung Dürers in Haar und Bart mit meisterlichem Geschick wiedergegeben. Das lichte Haar nöthigte den Stecher, das Bildniss noch mit einem ziemlich breiten Rahmen zu umgeben, damit die Weisse des Papierrandes auf jenes nicht störend zurückwirke. Der Rahmen ist, in schwachem Helldunkel, durch ein gothisches Rankenornament ausgefüllt, in welchem oberwärts das Dürersche Monogramm, zu den Seiten die Wappen Dürers, Nürnbergs und des deutschen Reiches angebracht sind, unterwärts das Wappen Holzschuhers und das seiner Gattin. Der untere, breitere Theil des Rahmens enthält ausserdem noch den Namen des Dargestellten, und darunter, auf einem verschlungenen Bande, seinen Wahlspruch: *Munificentia amicos, patientia inimicos vince. MDXXVI.* Die ganze Darstellung ist 13⅞ Zoll hoch, 9⅝ Zoll breit. Das eigentliche Porträt, ohne den Rahmen, hat eine Höhe von 8 und eine Breite von 5⅞ Zoll.) — Demselben Jahr gehört das in der gräflich Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden befindliche Bildniss des Jakob Muffel an, welcher Bürgermeister von Nürnberg und ebenfalls

Dürers Freund war. Er ist beinah von vorn genommen und mit einer dunkelgrünen Mütze und einem schwarzen mit Pelz verbrämten Kleide angethan. Auf dem blauen Grunde liest man *Aetatis suae anno LV. Salutis vero MDXXVI.* Dies Bildniss ist kurz vor Muffels am 19. April 1526 erfolgten Tode gemalt. Die Auffassung des ernsten tüchtigen Gesichts ist nicht minder trefflich wie die im Holzschuherschen Bildniss; auch ist die Modellirung und Zeichnung, bis auf die etwas starke Ausladung des Umrisses an der schmalen Seite, ebenso meisterhaft; dagegen muss es dem Holzschuherschen an Lebhaftigkeit und Klarheit der Farbe, an Ausführung des Einzelnen nachstehen. Die Lichter des Fleisches (wobei er in jenem Bildniss mehr im Lokalton geblieben, ohne darum dem Modell etwas zu vergeben) nähern sich mehr dem Weisslichen; der Mittelton ist rothbräunlich, die warmbraunen Schatten sind etwas schwer. Das Pelzwerk in der Sätte des Tons wie in der Behandlung sehr vorzüglich. — Ein andres Exemplar des Muffelschen Porträts, das sich in der Sammlung des Kaufmanns Merkel zu Nürnberg findet, ist sicherlich ein altes, wiewohl sehr fleissiges Nachbild des Gemäldes in Pommersfelden. — Ein drittes vielgerühmtes Bildniss-Stück von Dürerhand aus dems. Jahr befindet sich in der k. k. Gallerie im Belvedere zu Wien. Es ist das Ebenbild eines Nürnberger Kaufherrn Johann Kleeberger, das als blosses Kopfstück nach Art einer Büste gemalt ist und die Umschrift hat: *E. JOANI. KLEBERGERS. NORICI. AN. AETA. SVAE. XXXX.* Oben in der linken Ecke das Dürerzeichen nebst der Jahrzahl, in den andern Ecken das Wappen des Dargestellten. Rundbild auf Holz, von 1 F. ½ Z. im Durchmesser. Der blasse männliche Kopf mit den grossen schwarzen Augen ist von eigenthümlicher Schönheit, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten sind leider von stark graulichem Ton. — Im J. 1526 vollendete Dürer auch das grossartigste Werk seines Pinsels, das jetzt der Münchner Pinakothek zur höchsten Zierde gereichende Doppelgemälde der lebensgrossen hochherrlichen Apostelgestalten des Johannes und Petrus, des Paulus und Markus, in welchen zugleich die „vier Temperamente" dargestellt sind. Wir weisen auf die im Biographischen gegebene Schilderung dieser Bilder zurück und bemerken hier nur, dass diese hochwürdigen Apostel und Evangelisten seit dem Jahr 1837 in äusserst trefflichen Stichen von Albert Reindel dem Publikum vorgeführt sind. (Blätter in Fol.) Kleiner hat sie Friedrich Fleischmann wiedergegeben im „Neuen Taschenbuch von Nürnberg." — Ferner findet man eine plastische Arbeit mit dem J. 1526 bezeichnet, nämlich eine kleine in Silber gegossene Schaumünze mit dem Profilbildniss Dr. Luthers, wozu Dürer die Form geschnitten hat. Ein Exemplar dieser Medaille wird in der Münzsammlung des Berliner Museums vorgefunden. Das Relief ist hier stärker als an den frühern Medaillons, die wir von Dürer als erweislich von seiner Hand angeführt und beschrieben haben. Die Behandlung zeigt sich mehr den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Bildnerei verwandt; indess ist auch hier, wie in Dürers frühern Reliefbildungen, wesentlich auf ein schärferes Hervorheben der Detailformen durch stärkere Einschnitte, also wiederum mehr auf einen gewissen malerischen Effekt hingearbeitet. Gegen die Authenticität der Medaille als Dürerwerk scheint kein erheblicher Zweifel aufzukommen. Die Art und Weise, wie auf dem Revers das Dürerzeichen, die Namensbezeichnung des Reformators und die Jahrzahl aus einer kleinen runden Vertiefung herausgearbeitet sind, könnte freilich auf die Vermuthung führen, dass diese Dinge sich auf dem Dürerschen Modelle selbst nicht befunden haben dürften; aber unzweifelhaft sind sie wenigstens aus seiner Zeit. Der Kopf auf dem Avers ist in seiner Fassung und in dem Halsabschnitte, welcher die Abrundung des Ganzen begünstigt, von einer Eigenthümlichkeit, die mit Dürers künstlerischem Charakter wohl zusammenstimmt. — Gleichzeitig entstanden zwei Bildniss-Stiche, davon der eine den Mitreformator Philipp Melanchthon in der Wendung nach rechts vorstellt (Bl. in gr. 8. Bartsch 105), der andre aber die Züge des Roterdamer Erasmus mit der Kopfwendung nach links aufweist. Letzteres Blatt (in Folio, bei Bartsch Nr. 107) gehört zu den Gesuchtesten unter den Grabstichelarbeiten unsers Meisters. Beide, in vortrefflichen Drucken vorkommend, zeichnen sich durch geistvollste Auffassung der dargestellten Berühmtheiten sowie durch bewundernswürdig feine Ausführung aus. — Von Holzschnitten ist zu erwähnen: eine Titeleinfassung, darstellend einen sitzenden und zitherspielenden Engel.

1527. — Aus diesem Jahre datirt ein Christuskopf (in der Sammlung des Dr. Campe zu Nürnberg) und eine grau in Grau gemalte Kreuztragung (in der Dresdener Gallerie). Ferner der Holzschnitt mit dem Brustbilde Dürers. Wendung nach links. Dies Bildniss zeigt unsern Meister streng und ernst; abgethan ist der heitere Tand jener Lockenfülle, die ihm früher, wie sich aus seinen Gemälden und aus schriftlich erhaltenen Scherzen ergibt, so theuer gewesen war. (Höhe des

Holzschnitts 10 Zoll 10 Linien; Breite 9 Zoll 6 Linien. Die ersten Abdrücke haben oben die mit beweglichen Lettern gedruckte Angabe: *Albrecht Dürers Conterfey.* Auf den zweiten Drucken steht oben ebenfalls mit beweglichen Lettern: *Albrecht Dürer conterfeyt in seinem Alter des LVI. Jares.* Unten ein deutsches Gedicht. Druck von Wolf Glaser zu Nürnberg. Dritter Abdruck mit gleicher Ueberschrift nebst dem Gedicht unten und der Endschrift: Gedruckt zu Nürnberg bei Wolfgang Drechsel. Der vierte Druck hat oben im geöffneten Thor des Wappens: 1527 *A. D.*, und lässt bemerken, dass auf dem (noch vorhandenen) Holzstocke die Nase lädirt ist. Ein von *Andrea Andreani* zu Siena gemachter originalseitiger Nachschnitt ist mit dem J. 1588 bezeichnet. — Endlich das gut gezeichnete und äusserst fein und rein geschnittene Blatt, welches die Belagerung einer Stadt vorstellt. (Breite 16 Zoll 9 Linien; hoch 8 Zoll 4 Linien.)

[Nachtrag einer Reihe mannigfacher Arbeiten mit und ohne Jahresbezeichnung, welche zumeist noch von Dürer selbst herrühren, kleinern Theils aber mit mehr oder minder Recht an seinen Namen anknüpfen.] — Im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main: Bildniss des Vaters Albrecht Dürers. Bezeichnet: 1494. *Albrecht Thurer der elter und alt* 70 *Jor.* Altes Nachbild des in der Münchner Pinakothek befindlichen Urbildes. Auf Holz gemalt, hoch 22 Zoll 6 Linien, br. 15 Zoll 2 Lin. Dieser schöne väterliche Kopf erinnert einigermaasen an Thorwaldsens Physiognomie. Das schwarze Gewand, der braungelbe Uebermantel von ungekünsteltem Faltenwurf. — Im Besitz des Hrn. Josef Thewrewk von Ponor zu Pressburg: ein Dürersches Gemälde auf Holz, 16 Z. hoch und 11 Z. breit, darstellend den Sieg des Heilands über die Hölle und die Befreiung der Vorväter aus derselben, in 14 Figuren, ausser welchen auch noch des Malers Bildniss vorkommt. Dies Werk soll trefflich erhalten sein. (Vgl. Frankel's Sonntagsblätter 1844, Nr. 13.) — In Rom will man von Dürer besitzen: ein Kaninchen (im Palast Corsini), vier Geizige (im Palast Doria Pamfili) und zwei heil. Hieronymi (im Palast Rospigliosi und im Palast Spada). In Modena zeigt man ein Bildniss im herzogl. Palast. Zu Mailand findet sich ein St. Hubert (in der Ambrosiana); zu Genua ein Bildniss im Palazzo Brignole, eine Kreuzigung im Palazzo Ducale, eine Confirmation im Palast Marzello Durazzo und eine Kreuzabnahme im Palazzo Pallavicini; zu Turin endlich eine Muttergottes mit St. Crispin und Crispinian (in der Kathedrale). Bekanntlich ist in Italien öfter unächt, was einen berühmten Namen trägt. — Im städtischen Museum Kölns zwei Bettelmusikanten, abgesägtes Aussenbild des in München befindlichen Flügelbildes mit den Heil. Josef und Joachim. Der eine Musikant in rothem Mantel und schwarzen Beinkleidern schlägt eine Art Trommel; der andre in gelber Kappe, grünem Wams, gelben Hosen, bläst die Pfeife. Die Figuren voll Natur und von plastischer Rundung, die Wirkung des Kolorits günstig, die Gestalten gleichsam aus dem Bilde heraustretend. Der Kopf des Trommelschlägers (*en face*) meisterhaft, die Augen ausserordentlich scharf und lebendig, Nase und Mund ebenso bestimmt, das Incarnat sehr klar und (einige überarbeitete Stellen in Stirn, Wange und Nase abgerechnet) von allen überflüssigen Mischungen frei; die Haare lockig und gelblich, äusserst fein, und von derselben meisterlichen Anlage der Bart. — Zwei sehr schöne Porträts, die R. v. Rettberg in seinen Nürnberger Briefen als unzweifelhaft ächte Dürer bezeichnet, nämlich die im Braunschweiger Museum aufbewahrten Bildnisse Johann Friedrichs von Sachsen und seiner Gemahlin Sibille von Cleve (ersterer mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe und einem Tuch in der Rechten), sind wohl von der Hand des kurfürstlichen Hofmalers Lukas Kranach. — In der Kunstkammer zu Stuttgart ein betender Christus und die Befreiung der Andromeda (aus Buchs geschnitten); in der Wiener Kunstkammer ein rundes Büchschen mit der Reliefdarstellung der Geburt Christi, eine Flucht nach Aegypten, ein St. Sebastian in Holz, zwei Altäre mit geschnittenem Achat und ein Bretspiel mit geschnittenen Steinen; in der Brentano'schen Samml. zu Amsterdam die geschnitzten Bildnisse des Jakob Herbord und der Maria Kroter vom J. 1527; im Privatbesitze zu Dessau ein stehendes Pferd mit einem Manne, und früher in Hüsgens Besitz zu Frankfurt ein ebenfalls in Holz geschnitztes Dürerbrustbild, — lauter der Dürerhand zugeschriebene, doch mehr oder minder zweifelhaft lassende Bildnerarbeiten. — Auf der Basler Bibliothek einige ächte Zeichnungen Dürers, darunter besonders eine mit trefflicher Feder gemachte Affengesellschaft durch ihren ausserordentlichen Humor anspricht. Auf der Rückseite findet man darauf bezügliche scherzhafte Worte geschrieben. — Sehr zahlreiche Handzeichnungen Dürers, weit über hundert Blätter, sind aus der Naglerschen Samml. in die kön. Kupferstichsammlung zu Berlin übergegangen. Davon sind viele während des Augsburger Reichstages 1518, andre während der Reise Dürers in den Niederlanden, noch andre zu verschiedenen Zeiten in Nürnberg

geschaffen. In verschiedenen Mappen befinden sich (ausser vielen theils und meist mit der Feder, theils in Aquarell gezeichneten Thierstudien, Wappen, Lanzenknechten, Sätteln u. dergl.) namentlich folgende Interessantheiten: ein lachender Frauenkopf; eine Groteske, farbig und leicht getuscht; ebenso ein Glücksrad unter Weinranken; ein lebensgrosser Mannskopf in einer Kapuze (Tuschzeichnung aus dem J. 1503); zwei Weibsköpfe (1503); ein Kriegsknecht mit einem Hahn in der Linken und einem Glas in der Rechten (von 1504); vier Köpfe, weiss aufgehöht; ebenso der Kopf eines Greises; der reizende Kopf einer Jungfrau; ein sehr schöner Weibskopf von leichter Färbung auf grundirtem Papier; ein Christuskopf vom J. 1510, mit gelben Lichtern auf grünem Grunde; der Krönungsornat Karls des Grossen (ebenfalls mit 1510 bezeichnet); ein Mannskopf in Deckfarben auf Pergament (1513); ein männliches Profilbild (1519); eine Landschaft, sehr schön mit der Feder gezeichnet (1523) und ebenso das herrliche Blatt: Christus von allen Nationen getragen. — Im Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu Dresden werden folgende Blätter gefunden: die leichtgetuschte herrliche Federzeichnung des Gott Vater zur „Offenbarung St. Johannis;“ Christus an der Säule und ein anbetender Ritter; Christus am Kreuz (sehr schöne Federz.); Madonna umgeben von spielenden Engeln (leicht getuschte, mit Gold gehöhte Federz. vom J. 1509); männlicher Kopf (sehr schöne Federz. mit weissen Lichtern auf blauem Papier; männliches Bild der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, auf einem Löwen sitzend; drei Bl. Keiler und Sauen in Deckfarben und ein heil. Franziskus mit den fünf Wundenmalen. — In der kön. Kupferstichsammlung zu München nur Weniges, darunter ein auf Holz geklebtes, mit Kohle gezeichnetes männliches Brustbild, und die Federzeichnungen eines Knabenkopfs (1508) und Simsons mit dem Löwen. — Sehr viele Dürerzeichnungen sind schon früh, laut Sandrarts Bericht, nach dem Haag gewandert. — Zu Wien besitzt der Erzherzog Karl den wichtigen Handzeichnungsschatz aus der Hinterlassenschaft des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen. Diese Sammlung bewahrt gegen 150 Blätter; darunter finden sich: die heil. Dreikönige; ein betender Heiland; Reiter und Tod; ein Eccehomo; das Bildniss Michel Wolgemuts; eine Kreuzabnahme; eine heil. Familie in einer Landschaft (durch Sadelers schönen Stich bekannt); die heil. Familie mit St. Sebastian und St. Rochus (Entwurf zu einem Altarbilde mit Seitenflügeln); die Kreuzigung; die Verklärung Christi; die heil. Anna und St. Joachim; Kaiser Maxens Triumfwagen (in vier Blättern); ein männliches Bildniss; die Geburt des Herrn mit Heiligen, und St. Anton und Johannes der Evangelist (Entwurf zu einem Altarbilde mit Seitenflügeln); der Tod der heil. Jungfrau; der Besuch bei Elisabeth; Dürers Selbstporträt im Alter von 30 Jahren, und Varnbülers Bildniss. Aus dem J. 1484: Selbstporträt des Knaben Dürer. Von 1504: Handzeichnungen aus der Leidensgeschichte (Christus empfängt den Backenstreich; Christus vor Pilatus; Geisselung; Dornenkrönung; Kreuztragung; Grablegung etc.); von 1505: Christus am Kreuz; von 1507: die Marter der Christen; von 1508: der Kopf eines Alten; die Gefangennehmung Christi; der Kopf eines Alten mit Mütze; der Kopf eines Apostels, nach oben blickend; die Auferstehung, Entwurf zu einem Altargemälde; von 1509: eine Kreuzabnahme; von 1511: ein sitzender Schriftgelehrter; von 1514: eine Geburt Christi; von 1518: das Bildniss Kaiser Maximilians; von 1521: der alte Mann von 93 Jahren in Antwerpen; die Versuchung des heil. Jacobus; von 1522: Apelles' Bild von dem Urtheil der Dummheit (Entwurf zum Oelgemälde im gothischen Saale des Nürnberger Rathhauses); von 1523: das Abendmahl; ein stehender Apostel mit gefalteten Händen (Luther) und die Apostelgestalten des Johannes (Studie zum berühmten Doppelbilde in München), des Andreas und Thomas; endlich von 1524: eine Anbetung der Könige. (Sämmtlich wiedergegeben in dem zu Wien erschienenen Nachbildungswerke: *Lithographirte Copien von Original-Handzeichnungen berühmter alter Meister aus der Sammlung Sr. K. H. des Durchlauchtigsten Erzherzogs Carl von Oesterreich. Deutsche Schule, in* 16 *Heften a* 4 *Bl. in Royalfolio. Preis der* 64 *Blätter* 48 *Thaler*. Eine 2. Auflage dieses schönen Werkes ward zu Wien 1833 begonnen, aber nicht fortgesetzt.) Ausser der erzherzoglichen Samml. bewahren zu Wien auch die kais. Gallerie, die Hofbibliothek, die Ambraser Sammlung, die fürstlich Esterhazysche und die Grüningsche, werthvolle Reliquien von Dürers Zeichnerhand auf. — Ueber den nicht weniger denn 80 Blätter betragenden Zeichnungsschatz, den Hr. Heller zu Bamberg besitzt, haben wir bereits in den Mittheilungen über die Jahre 1520—21 nähern Bericht gegeben. — In der jetzt zerstreuten Samml. des Freih. von Rumohr befand sich die Zeichnung

einer ganz von vorn gesehenen Maria, welche das Kind auf dem Schoosse hält und auf einem reichverzierten Throne sitzt, an dessen Seite eine Vase und auf dieser ein harfespielender Engel. Unten nach links Dürers Künstlerzeichen. Auf graublau gefärbtem Körperpapier, meist mit weisser Farbe vollendet, wo durch mehr oder weniger Auftragen der Farbe sich der Grundton des Papiers zu Schattentönen bildet. An den tiefern Schattenseiten wenig mit der Feder schraffirt. Höhe 5 Z. 8 L., Breite 3 Z. 6 L. Oben rund. Dieses kostbare Blättchen, wo nur die rechte Seite des Thrones etwas gelitten hat, ist von lieblichstem Ausdruck, ganz im Geist altitaliänischer Meister, so dass man fast versucht wird zu glauben, Dürer habe hier einmal von jenen entlehnt. (Auch fand sich in der Rumohrschen Samml. eine kleine mit Feder und Bister ausgeführte Skizze der Gefangennehmung Jesu [links Petrus und Malchus], welche viele Aehnlichkeit mit dem gestochenen Blatte aus der kleinen Passion hat. Hoch 5 Z. 2 L., breit 3 Z. 7 L.) — — Von gestochenen und geschnittenen Blättern, welche Dürers Hand theils sicher angehören, theils mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, haben wir noch nachfolgende Reihe in Erwähnung zu bringen. Wir beginnen mit dem Kupferstich von 1494 oder 1497 (die letzte Ziffer schwankt) mit der Darstellung vier nackter Weibsbilder. Manche nennen dies Blatt den Hexensabath, denn man sieht am Boden des Zimmers einen Todtenkopf und Knochen, im Grunde links den Teufel; Andere sehen in den Weibern Flehende zu Gott um Bewahrung vor dem bösen Versucher, denn man findet auf dem Blatte die Buchstaben *O. G. H.*, aus welchen man „O Gott hilf!" heransliest. — Der Traum oder der sitzend schlafende Mann, welchem die Lüsternheit als fliegender Dämon mit dem Blasebalge erscheint. Seltener Stich, vielleicht nach Wolgemuts Erfindung. In gr. 8. Bartsch 76. — Die Hexe auf dem von Kindern getragenen Ziegenbock reitend. Gestochnes Blatt in gr. 8. Bartsch 76. — Der grosse Satyr oder die „Eifersucht." Der Bocksfüssler sitzt links und schützt eine nackte Frau, welcher eine andere mit Schlägen droht. Ein Hauptstich in gr. Fol. Bartsch 73. — Das kleine Glück: die nach links gewendete nackte Frau auf der Kugel. Bl. in 8. Bartsch 78. Nach dieser *kleinen Fortuna* bringen wir einen das Blättchen getreu wiedergebenden Holzstich von Eduard Kretzschmar. — Das grosse Glück (*die grosse Fortuna*): ein geflügeltes nacktes Weib auf Wolken, nach rechts gewendet. Unten die Ungarsche Landschaft von Eitas bei Giula. Trefflich vollendeter Stich, in Grossfolio. Bartsch 77. Ein kostbares Ex. dieses Kapitalblattes, in einzig zu nennendem Druck von ausserordentlicher Kraft und Reinheit, besass der Freih. von Rumohr. — „Maria mit dem Kind; zu ihren Füssen ein Affe." Gestochnes Bl. in 8. Bartsch 42. — Maria mit dem Kind und der schlafende Josef. Genannt die Maria mit dem Schmetterling. Sehr seltener Stich, in Folio. Bartsch 44. Dies Blatt aus Dürers früherer Zeit gilt für einen Nachstich nach dem Meister mit der Heuschrecke. Kostet bei Rud. Weigel 10 Thaler. — Der grosse Christuskopf mit dem Schweisstuch. Geschnittenes Bl. in sehr gr. Fol., mit Dürers Monogramm. Sehr selten und merkwürdig. Einen sehr täuschenden und schönen Nachschnitt hat der Graf L. de la Borde gemacht, mit Anbringung seines Monogramms. — Das Bad oder die fünf Figuren am Felsen. Geätztes Bl. in gr. 8. Bartsch 70. — Die Entführung der Amymone durch Triton. Fol. Bartsch 71. — Apollo und Diana, die ihre Hand auf den Hirsch legt. 8. Bartsch 68. — Die drei Genien mit dem leeren Wappenschild. 8. Bartsch 16. — Der

(*Fortuna.*)

heil. Sebastian nach rechts, an einer Säule. 8. Bartsch 56. — St. Sebastian am Baum, die Hände nach oben. 8. B. 55. — St. Georg, stehend, nach rechts. 8. B. 53. — Christus als Eccehomo an der Säule des Kreuzes. 8. B. 20. — Die sogenannte „Nemesis." 8. B. 79. — Das seltene Wappen mit dem Hahn und Löwen. gr. 8. B. 100. — Der kleine Courier nach links reitend. 8. B. 80. — Die Dame zu Pferd, neben ihr der Hellebardier. 8. B. 82. — Der Fahnenjunker. 8. B. 87. — Die Kriegsleute, Gruppe von sechs Figuren. Ein schöner und seltener Stich aus Dürers früherer Zeit. qu. 8. B. 88. — Die heil. Familie, Josef links nach Marien aufblickend, hinter Maria Elisabeth und zwei Mannsfiguren. Ein sehr zart geätztes und sehr seltenes Blatt in gr. 4. B. 43. (In Rumohr's Samml. fand sich davon ein trefflicher Druck, wo das Dürerzeichen von alter, vielleicht Originalhand, mit brauner Dinte zugefügt war.) — Der Michelfeldsche Teppich, Friese in drei geschnittnen Blättern mit dreizehn Figuren, links Gerechtigkeit, Wahrheit und Vernunft gefesselt im Stock etc. Bartsch, Appendix, 34. (Wird Dürern beigelegt.) — Das geschnittne Hektor Pömersche Wappen mit dem heil. Laurentius zum Schildhalter und mit hebräischer, griech. und latein. Inschrift. Fol. Bartsch' Appendix, 53. (Gleichfalls Dürern beigelegt.) — St. Georg der Lindwurmtöder; unten rechts das Dürerzeichen. Holzschn. in Fol. Bartsch 11. — Simson der Löwentöder. Seltener Holzschn. in gr. Fol. Bartsch 2. — Die acht österreichischen Heiligen. Sehr seltener und schöner Holzschnitt in Querfolio. Bartsch 116. (Höchst seltne erste Drucke gehen nur von St. Quirin bis zu St. Leopold, der sechsten Figur; in den zweiten Drucken kommen St. Poppo und St. Otto hinzu.) — Maria von zwei Engeln gekrönt, im Vorgrunde drei Hasen. Holzschn. in Grossfolio. B. 102. Kommt in sehr schönen Drucken vor. — St. Antonius; die Versuchung desselben; St. Katharina; St. Hubertus und St. Mauritius; die Erlösung aus dem Fegfeuer; der Sturz der Bösen; die Himmelfahrt Mariens und die Auffahrt der heil. Magdalene. Sämmtlich in Duodez. Sehr nette Blättchen, alle Dürers Zeichnung tragend und jedenfalls nach ihm geschnitten. — Die Kreuzigung Jesu. Holzschn. in Fol. Bartsch 59. — Heil. Familie in einem Zimmer, von zwei Engeln verehrt. Unten links das Monogramm. Mittelmässig geschnittnes Bl. in Kleinfol. B. 100. — Der heil. Franziskus und sein Gefährte. Kleinfol. — St. Johannes der Täufer und St. Hieronymus in der Wildniss. Kleinfol. Bartsch 112. (Täuschend in Kupfer kopirt von Raimondi.) — Heil. Familie, wo Maria das Kind säugt; Holzschn. in Folio. B. 121. — Ein Wilder mit Pfeilen zwei geharnischte Ritter erlegend. Sehr seltner Holzschn. in Grossfolio. B. 127. — Das Bad mit den nackten Männern. Nicht häufig vorkommender Holzschnitt in schönem Druck. Grossfol. B. 128. — Der Mann zu Pferd, welchem der Hellebardier folgt. Grossf. B. 131. — Die Himmelfahrt der Maria Magdalena. Holzschn. in Fol. Bartsch 199. App. — Christus am Kreuz, von Maria und Johannes verehrt, in Figureneinfassung. (Wird Dürern beigelegt; bei Heller Nr. 1973.) — Kleine Arabeskenfriese mit zwei Meerpferden; quer Duodez. — Das Wappen des Johann Stabius, des Historiographen Kaiser Maxens. (Wurde zweimal geschnitten, das andre Mal mit Veränderungen.) — Das Wappen mit drei Löwenköpfen. (Den Holzstock bewahrt die Wiener Hofbibliothek.) — Das Wappen mit dem wilden Mann und zwei Hunden. — Das Kressische Wappen mit dem Schwert. — Das Lorenz Stalbersche Wappen; in ersten Drucken mit dem Löwen ohne Krone, in zweiten Drucken mit gekröntem Löwen. — Die Wappen der Ebner und Fürer. — Die Wappen des Albr. von Scheurl und der Anna Zinglin. Die letzten (stumpfen) Abdrücke haben rechts auch noch das Geuderische Wappen. — Kaiser Max in der Messe, im Betstuhl rechts im Grunde. Meisterstück der Formschneidekunst; in alten Drucken mit latein. Unterschrift. — Brustbild des Kaisers Max, nach rechts gewendet. Höchst seltener Holzschnitt von der höchsten Meisterschaft. Hoch 15 Zoll 9 L., br. 12 Zoll. Eine sehr gute Wiederholung dieses Schnitts hat 20 Zoll Höhe bei 14 Zoll Breite. Von dieser Repetition gibt es schöne Abdrücke auf Pergament, die freilich sehr selten sind. Die Holzplatte kam in die Sammlung des Grafen Arundel. — Das Urtheil des Paris, der links auf der Erde liegt. Seltenes Blättchen. — Die heil. Familie, mit der links sitzenden Anna. (Sehr schön geschnitten). — Der grosse Christuskopf, wovon man eine sehr schöne Nachbildung in Kupfer von *W. Wittich* hat. — St. Georg zu Pferd, nach rechts gewandt. Sehr schön geschnittnes und seltenes Blatt. (Einen schönen originalseitigen Nachschnitt erkennt man daran, dass die Schenkel des *A* im Dürerzeichen bis an den untern Einfassungsstrich gehen.) — Das kleine Crucifix, gewöhnlich Kaiser Maxens Degenknopf genannt. Einer der schönsten Stiche Dürers von grosser Schönheit. Man sieht hier auf kleinem Raume (das Blättchen hat im Durchmesser einen Zoll fünf Linien) sechs Figuren, am Fusse des Kreuzes die Magdalene und rechts von derselben die Muttergottes mit zwei Frauen. Es existiren sehr vorzügliche Kopien

davon. Das gestochene Plättchen soll der Kaiser in den Knopf seines Degens haben einsetzen lassen; andre sagen, er habe es als Hutknopf getragen. — Der verlorene Sohn, nach rechts gewandt. Ein sehr schöner und daher sehr gesuchter Kupferstich, nach welchem eine täuschende originalseitige Kopie existirt, die daran erkannt wird, dass die drei Fenster am Giebel des im Hintergrunde rechts stehenden grossen Hauses nebeneinandergestellt sind, während im Originale eins immer höher denn das andre steht. — Der heil. Eustachius (sonst auch St. Hubert genannt), nach rechts gewandt. Grosser kostbarer Stich. — Die Geburt Christi; die Krippe zur Linken. Am Giebel des Hauses hängt an einer Stange ein Täflein mit der Bezeichnung *A. D.* 1504. Von diesem lieblichen, höchst sorgfältig beendigten Blatte gibt es mehre Kopien, unter welchen die von *A. Huber* täuschend ist. — Der sterbende Christus, nach links gewandt. 1508. Vortrefflicher Stich, der sehr täuschende Nachstiche erfahren hat. — Die Enthauptung des Täufers; rechts der Henker mit dem Haupte. 1510. Schönes geschnittnes Blatt, das mehrfach kopirt ward. — Die heil. Veronika mit dem Schweisstuche. 1510. Sehr zart ausgeführter, ausserordentlich seltner Stich. — Christus am Kreuz. 1510. Dies Blatt ist ohne Zeichen; die ersten Drucke sind aber mit Dürerschen Versen begleitet, wo die Unterschrift *A. D.* das Blatt beglaubigt. — Das Messopfer Gregors, der Heilige nach links gewandt. 1511. (Sehr schön geschnitten. Nachgestochen von Marcantonio Raimondi und Hieronymus Wiericx.) — Die heil. Familie mit der Zither, links neben der säugenden Maria die heil. Anna. 1511. (Ganz vorzüglicher Schnitt.) — Die Ueberlieferung des Täuferhauptes an Herodes. 1511. Geschnittnes Bl. — St. Christof mit dem Kinde, nach rechts schreitend. 1511. Ganz vorzüglicher Schnitt. Unter mehren Kopien davon ist schön der originalseitige Nachschnitt ohne Jahrzahl am Baume links. — Maria mit der Birne unter einem Baume, der sich rechts erhebt. 1511. Schön ausgeführter Kupferstich. — St. Hieronymus im Kardinalsgewand, schreibend im Zimmer. Etwas nach rechts gewandt. 1511. (Vortrefflicher Schnitt.) — Hieronymus in der Grotte, im Begriff sein Buch zu schreiben; nach rechts gewandt. Das Originalblatt ist ohne Jahrzahl, aber wahrscheinlich von 1511, und von weit grösserer Schönheit der Zeichnung und des Schnittes als die mit der Jahrzahl 1512 versehene sehr fleissige Kopie, welche sonst nur in einigen Kleinigkeiten abweicht. — Das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim, mit einem Flusse. 1511. — Der heil. Kolmann, mit der Ueberschrift: *Divo Colomano sancto etc.* 1513. Holzschnitt. — Maria mit dem Beutel oder die Maria an der Mauer, welche sich rechts erhebt. 1514. Einer der vollendetsten Stiche Dürers. Sehr selten. — Christus am Kreuz. 1516. Ein Hauptschnitt Dürers von der besten Ausführung. — Die Pirkheimersche Titeleinfassung mit dem Satyr. 1516. — Maria mit dem gewickelten Kinde, links die Tafel mit 1520. Anmuthiger Stich. — Das Wappen der Stadt Nürnberg. In Holz geschnitten 1521. Die ersten Drucke haben auf der Rückseite folgende Schrift in Missalbuchstaben: *Reformation der Stat Nüremberg. Cum Gratia et Privilegio.* Die spätern Abdrücke mit deutscher Schrift auf der Rückseite. — Christus mit seinen Jüngern nach dem Abendmahl, links des Blattes der Kelch. 1523. (Einen originalseitigen Nachschnitt erkennt man durch die 5 Striche inmitten der Schüssel am Boden, denn der Urschnitt hat nur vier Striche an besagter Stelle.) — Die heil. Familie mit dem Apfel, rechts im Grunde Josef. Holzschn. aus dem J. 1526. (Doch wir brechen hier ab, denn die Zahl der auf Dürer lautenden Blätter ist Legio. Zur weitern Belehrung verweisen wir auf den 7. Band des *Peintre-Graveur* von Bartsch sowie auf das Dürerwerk von Josef Heller, zu welchem Ludwig Schorn im Kunstblatte 1830 [Nr. 11 ff.] sehr schätzbare Zusätze und Berichtigungen gegeben hat.) — Bezüglich der Nachstiche und Nachschnitte s. die Art. über Meister *G. S.* vom J. 1569, Jan van Goosen, Urse Graf, Matthias Greuter (Meister *M. G.*), Willem de Haen, Daniel Hopfer, Adrian Huber, die Meister *J. H. V. E.* und *J. V. S.*, Marius Kartarus, M. Kellner, Ulrich Kraus, Graf de Laborde, Cornelius und Hans Liefrinck, Israel van Meckenen, Gottlieb und Katharina Maria Prestel, Marcantonio Raimondi, Martino Rota, Egidius und Markus Sadeler, Virgilius Solis, Meister *W. S.* (Stuber), Anton, Johann und Hieronymus Wiericx.

1528. — Mit diesem Jahr schweigt die Kunde von Dürers Thätigkeit ganz. Bereits Anfangs April schied er dahin. Sein Freund Willibald Pirkheimer, der ihn nur um zwei Jahre überlebte, vermeldete die Trauerbotschaft in einem merkwürdigen Schreiben an den Bau- und Brückenmeister Karls V., Johann Tscherte zu Wien, wo er in der Aufwallung seines Schmerzes sich folgendermaasen ausspricht. „*Ich hab warlich an Albrechten der besten Freund einen, so ich auf Erdreich gehabt hab, verloren, und dauert mich nichts hoher, denn dass er so eines hartseli-*

gen Todes verstorben ist, welchen ich nach der Verhengniss Gottes niemand denn seiner Hausfrauen zusachen kan, die ihm sein Hertz eingenagen, und der maasen gepeinigt hat, dass er sich dest schneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedort wie ein Schaub, dorft niendert keinen guten Mut mer suchen oder zu den Leuten gehn, also het das boss Weib sein Sorg, das ir doch warlich nit not gethan hat; zudem hat si ime Tag und Nacht angelegen, zu der Arbeit hertiglich gedrungen, allein darumb, dass er Geld verdienet und ir das liess, so er starb, denn si alweg verderben hat wollen, wi si denn noch thut, unangesehen, dass ir Albrecht bis in die sex tausend Gulden Wert gelassen hat. Aber da ist kein Genugen, und in summa ist si allein seins Todes ein Ursach. Ich hab si selbs oft für ir argwönigs streflich Wesen gebeten und si gewarnet, auch ir vorgesagt, was das End hievon sein werd, aber damit hab ich nichts anderst denn Undank erlangt. Denn wer disem Man wolgewolt und umb in gewest, dem ist si feind worden, das warlich den Albrecht mit dem Hochsten bekumert und ine unter die Erden bracht hat. Ich hab ir seit seines Todes nie gesehn, si auch nit zu mir wollen lassen, wiewol ich ir dannoch in vil Sachen hilflich gewest bin, aber da ist kein Vertrauen. Wer ir Widerpart hält und nit aller Sach recht gibt, der ist ir verdechtlich, dem wird si auch alsbald feind, darumb si mir lieber weit von mir denn umb mich ist. Es sind ja si und ir schwester nit Bubin, sonder, wie ich nit zweifel, der ehren from und ganz gotsfurchtig Frauen, es solt aber einer lieber ein Bubin, die sich sunst freundlich hielt, haben, denn solch nagend argwönig und keifend from Frauen, bei der er weder Tag noch Nacht Ru oder Frid haben kont, aber wie dem, wir müssen die Sach Gott befelhen, der woll dem fromen Albrecht gnedig und barmherzig sein, denn er hat wie ein fromer Biderman gelebt, so ist er auch ganz christenlich und seliglich verstorben, darumb seines Heils nit zu fürchten ist." — Wenn wir bei Dürer jenen himmlischen Frohsinn, jenen freien Aufschwung zur höchsten Schönheit vermissen, den sein grosser Zeitgenoss Raffael in ganz anderer, hochbegünstigter Stellung erlangte, so müssen wir diesen Mangel wohl lediglich eben in dem grausamen Drucke suchen, der auf ihm lastete bis ans Ende seiner Tage, *seit Hans Frey der Harfenschläger mit Vater Dürer verhandelt und dem Albrecht die schöne böse Agnes mit den bösen zweihundert Gulden gegeben*. Diese Frau, welche gar kein Verständniss für Albrechts heisseste Künstlergefühle hatte und nur als „Rechenmeisterin" ihn durchs Leben begleitete, drängte das edelste Künstlerherz mehr in seine stillbescheidene Klause hinein, als dass sie dazu beigetragen hätte, all die reichen in Dürer liegenden Keime zur lustig freiesten Entwickelung zu bringen und zur allerschönsten Blüte herauszutreiben. Wohl hat er uns den ganzen Reichthum des Hohen und Schönen, der in ihm lag, durch erstaunliche Herausgestaltung aus sich offenbart, aber die Gedrücktheit, welche ihm durch die ärgerliche Häuslichkeit und durch das engbürgerliche Nürnberg überhaupt bereitet ward, lieh diesen Gestalten ihr Gepräg, denn sie hemmte ihn auf dem Wege zur Vergöttlichung der Natur, auf welchem dieses Endziel aller Kunst nur eben mit himmlisch heiterstem Sinn zu erreichen ist. Wohl hatte er den feinfühlendsten Tastsinn für die Natur, aber ein Joch, das er über dreissig Jahre zu tragen hatte und unter welchem seine göttliche Flamme sich aufzehrte, verhinderte ihn, alle die tausend zarten Fühlhörner fröhlich und frei in die üppigschwellende Frühlingswelt geistigen und sinnlichen Mitlebens hinauszustrecken. So erscheint er uns zu sehr in sich selbst verloren, und er gewann die unter den Nürnberger Verhältnissen hervorgerufene und durch dieselben genährte Einseitigkeit seines Jugendgefühles zu lieb, als dass er sich von der lieben Gewohnheit so leicht hätte lossagen können. So finden wir bei ihm neben dem heiligen Ernst des Verstandes und Willens eine wundersam bunte, märchenhaft träumerische Laune, bei der reichsten Einbildungskraft eine gewisse ihm liebgewordene Beschränktheit, bei der feinsten Auffassungsgabe für die Erscheinungen der Sinnenwelt eine Vorliebe für schillernde Farbenpracht. Wäre seine Entwickelung eine freiere und die Einwirkung der Aussenwelt eine glücklichere gewesen, gewiss wären wahr geworden jene denkwürdigen Worte, in welche Raffael bei Betrachtung der Dürerschen Zeichnungen und Holzschnitte ausbrach: „W a h r l i c h , d i e s e r w ü r d e u n s a l l e s a m m t ü b e r t r e f f e n , w e n n e r g l e i c h u n s d i e e w i g e n M e i s t e r w e r k e d e r K u n s t v o r A u g e n h ä t t e !" Allerdings hat er nicht Den übertroffen, der diese Worte gesprochen, aber ebenbürtig ist er ihm geworden noch gegen Ende seiner Laufbahn, trotz aller Missgunst seiner Verhältnisse, die mit den raffaelischen verglichen wahrhaft dornenvoll heissen dürfen. Seit seiner Reise in den Niederlanden sehen wir den ausserordentlichen Genius gleichsam sich aufraffend aus der Vernürnbergerung; seine ganze Auffassungs- und Ausdrucksweise ward eine entschieden freiere; die umschwungvolle Zeit that das Ihre, um im Künstlerischen ihn von Angewöhnungen zu erlösen; ja

dieselbe Reformation, die den Glauben reinigte, läuterte auch seine Kunst.

Unermesslich ist der wohlthätige Einfluss, welchen Dürer auf alle Kunstzweige (auf die Maler in Oel, in Miniatur, in Schmelz, auf Glas, auf die Kupferstecher und Formschneider, selbst auf die Bildner, auf die Goldschmiede, Stempel- und Steinschneider) ausgeübt hat. Die gewaltigen Weiterwirkungen seines Strebens aber erklären sich aus seinem grössten Verdienst, das er in der Zeichnung erworben hat. Noch heute erscheint er unter allen Zeichnungskünstlern Deutschlands würdig der höchsten Aufmerksamkeit. Wir hätten daher auch am Würdigsten mit einer Betrachtung Dürers als Zeichner zu schliessen; zu dem Ende aber sei es erlaubt, an die treffliche Charakteristik des zeichnenden Dürer zu erinnern, welche Dr. Henszlmann aus Pesth in den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst 1845 veröffentlicht hat. Nach dieser Schilderung mögen die folgenden Bemerkungen (in denen wohl der Passus über Mantegna's Einfluss zu weiterer Beleuchtung auffordern dürfte) unsern Artikel zum Abschluss bringen.

Dürers menschliche Gestalten beseelt nicht mehr jener naiv-gemüthliche christliche Geist, den wir als die hervorstechendste Eigenthümlichkeit früherer deutscher Kunst und älterer Meister, namentlich Jan v. Eyck's und Martin Schongauer's kennen. Diese Letzteren fassten aus dem sie umgebenden Leben ganz vorzüglich seine religiöse Seite auf, wie denn dies der Geist ihrer Zeit war, während Dürers Zeit schon der Reformation und der freien Bewegung in Glaubenssachen vorbereitend voranging. Jene Naivität musste verloren gehen und ist unwiederbringlich verloren, seit die Zeit nicht mehr erlaubt, in jener passiven Hingebung leben zu können, indem von Tag zu Tag die Ereignisse mehr dahin drängen, uns unsrer selbst bewusst zu werden, damit wir rüstig und thätig in deren Entwicklung auch selbständig einzugreifen vermögen. Jene, wenn auch in ihrer Art höchst vollendete, dennoch von dem Vorwurfe der Einseitigkeit nicht ganz freie ältere naiv-gemüthliche Richtung verliess Dürer zuerst, und umfasste die gesammte Natur in allen ihren Theilen und Einzelheiten mit riesenhafter Liebe; er nahm das unendliche Leben mit all seinen tausendfältig verschiedenen Aeusserungen und Seiten in sich auf, um diese in der Kunst zu versinnlichen und die mannichfaltigen Gebilde seiner Phantasie durch sein zu scharfer Charakteristik befähigtes Genie zu beleben. Ein so unermesslich grosser Wirkungskreis, dass es nicht befremden kann, wenn auch Dürers gewaltiges Genie vom Stoff zuweilen übermannt wurde, so dass sich die Richtung unsers Meisters und die Mittel zum Ziele oft änderten, und Anschauung und Technik nicht immer bei ihm dieselben bleiben konnten. Im Allgemeinen jedoch erscheint uns der Meister zu verschiedenen Zeiten seiner Wirksamkeit wohl in verschiedener Richtung, immer aber dasselbe Ziel lebendiger Charakteristik verfolgend. So lässt er in früherer Zeit der Phantasie freiesten Lauf und strebt das Grossartige, Erhabene zu charakterisiren, während ihm um das erste Jahrzehnd des 16. Jahrh. die Lebensbeschauung und Betrachtung Mittel und Zweck zugleich sind, und so sich immer mehr von der religiösen Auffassung entfernend, schöpft er immer tiefer aus dem Borne der Nationalität und den sich um ihn her drängenden Zeitereignissen, bis er endlich am Abende seines Lebens auch die materielle Seite des Lebens auffasst. Als glänzendstes Beispiel aus Dürers grossartiger Epoche tritt uns seine schon im Jahr 1498 erschienene Apokalypse entgegen. Die Kühnheit der Auffassung überbietet Alles, was in der Art früher geleistet wurde. Dieselbe Kühnheit zeigt sich auch in seinen ältesten Kupferstichen. Wir finden schon in dieser Epoche Dürer zum Selbstbewusstsein erwacht, seine eigne Bahn mit vollkommener Festigkeit einschlagend. Die Ursachen jener Festigkeit sind zuvörderst zu suchen in dem veränderten Geist der Zeit und in dem Einfluss, den der italiänische Meister Mantegna durch seine Kupferstiche auf Dürer übte. Im Bezug auf den veränderten Zeitgeist ist wenig zu sagen; es ist ja bekannt, dass um diese Epoche selbst in Italien, ja sogar in Rom, die Kunst von der früheren demüthigen, religiös hingebenden Richtung eines Francia, eines Perugino, eines Bellino abwich, und unter Mantegna's und Michel Angelo's Führung selbst in der Religion die grossartigen, kräftigern und thätigern Seiten und Begebenheiten hervorzuheben bemüht war.

Mehr ist über den Einfluss zu sagen, welchen das Studium der Kupferstiche Mantegna's auf Dürer geübt hat. In der Sammlung des Erzherzogs Karl befindet sich unter den Handzeichnungen von Dürer eine vom Jahre 1494, welche die Kopie eines Mantegna'schen Kupferstiches ist. Auch wollen uns Dürers Hexen, wenn auch nur die Kühnheit, der sie ihr Dasein als nackte Weiber verdankten, an Mantegna's vorhergegangenes Beispiel mahnen. Deutlicher aber noch tritt jener Einfluss in unsers Meisters Apokalypse hervor und dies zwar, wenn wir in ihr sowohl die grossartige Auffassung im Allgemeinen, als auch die neue, früher durchaus nicht

vorkommende Art den Evangelisten Johannes vorzustellen, erwägen. Dieser ist bei Mantegna wie bei Dürer nicht mehr das sanfte zarte Wesen, als welches ihn frühere Künstler und später Raffael auffassten, vielmehr tritt er bei ihm als kräftiger, ja selbst körperlich starker Mann auf. Dazu kommt, dass der Johannes des Deutschen nicht nur in der allgemeinen Grundidee mit jenem Mantegna's übereintrifft; er erscheint ihm vielmehr auch in den einzelnen Zügen ähnlich, in sofern man nämlich von der eigenthümlichen Auffassung des genialen selbständigen Dürer abzusehen vermag. Weniger klar, aber bei genauer Vergleichung dennoch nicht undeutlich, erscheint mancher ähnliche Zug bei den Erlösern der beiden Meister, ja selbst bei andern Personen der Schrift. Am meisten befördert wird diese Ansicht aber durch Dürers „Christus am Kreuze, umgeben von Johannes und den Frauen," einen Kupferstich mit dem Jahre 1507 bezeichnet, auf dem man den Evangelisten beinahe eine, jedoch geniale Kopie der bei Mantegna wiederkehrenden gleichnamigen Figuren nennen könnte. Wenigstens lässt sich ein lebhaftes Vorschweben der italiänischen Vorbilder in Dürers Phantasie weder bei der Auffassung des Evangelisten noch der klagenden Frauen hinwegläugnen. Gleichfalls äusserst deutlich glaubt man Mantegna's Einfluss auf Dürer in dessen letztem Blatte zu erkennen, welches Bartsch „*L'effet de la jalousie*" betitelt, und namentlich erinnert man sich hier bei Betrachtung der Wahl des Sujets, als auch der grossartigen Formen des Nackten an jene Kupferstiche Mantegna's, die dieser Meister auf höchst freie und eigenthümliche Weise nach den Mustern antiker Reliefs fertigte und nach denen Dürer das angeführte Blatt in der Sammlung des Erzherzogs Karl kopirte. Dürer lernte die Zeichnung des Nackten in all der grossartigen Auffassung, wie sie Mantegna eigen war, von diesem Meister.

Der Hauptcharakterzug in Dürers zweiter Epoche ist die äusserst klare Objektivität, mit der er seine Vorwürfe behandelt; er fesselte die Schwingen seiner Phantasie mehr durch Beachtung des ihn umgebenden Lebens. Merkwürdig aber ist die Erscheinung, dass ihn nun die eigentlich und streng religiösen Gegenstände mehr beschäftigen, als ehedem, wovon seine grösseren Suiten, das Leben der Jungfrau und die grosse und die kleinen Passionen, die erstere in Holz geschnitten, die letzteren eine im Formschnitt, die andere in Kupfer, allein schon den Beweis geben. Eine richtige Ansicht über Dürers nun entwickelte Objektivität gibt uns die Vergleichung des Lebens der Jungfrau und der in ihr herrschenden durchgängigen Zartheit der Idee und der technischen Ausführung mit den drei Passionen und ihrem von dem des Lebens der Jungfrau ganz verschiedenen Charakter, welcher der eines gewaltig bewegten Auftretens ist. Trotz diesem Hinneigen zu Gegenständen der Religion finden wir einen ganz andern Charakter, eine ganz andere Seite dieser Gegenstände hervorgehoben, als welche uns bei den ältern Meistern, namentlich bei Schongauer, entgegentritt. So sind Schongauers Engel die gemüthlichsten, zartesten Wesen, die in ihrer ätherischen Organisation keinem bestimmten Geschlecht angehören, doch trotz ihrer feinen Formen viel Anspruch an entschiedene Individualität haben; Dürer hingegen stellt seine Engel meistens als kräftige, handelnde, in der That begriffene Männer dar; oder er liebt es, ihnen weibliche Formen oder die des Kindesalters anzudichten, nie aber erscheinen sie in so geschlechtlosen Formen. Wenn Schongauer Marien als eine sanfte Jungfrau, als eine in den Willen des Herrn ergebene Dienerin, oder als eben durch ihre Weiblichkeit und Sanftmuth herrschende Himmelskönigin darzustellen sucht, so sehen wir sie bei Dürer als sorgliche und liebende Mutter, ja nicht selten als ächte deutsche Hausfrau seiner Zeit erscheinen. Von Schongauer werden noch Christus und die Apostel mehr von ihrer ergebungsvollen passiven Seite aufgefasst; Dürer dagegen lässt sie als mannbar kraftvolle Gestalten mit dem Ausdruck der thätigsten Energie begabt auftreten. So sehen wir auch hierin bei Dürer das damalige bewegte markige Leben Deutschlands abgespiegelt. — In der Darstellung des weltlichen Lebens und der Laien, die auch in Gegenständen streng religiösen Inhalts vorkommen, weicht Dürer weniger von seinen Vorgängern ab, denn auch diese basirten diesen Theil ihrer Darstellungen unmittelbar auf das sie umgebende Leben; sie entnahmen auch Gebäude, Gegenden, Möbel und Geräthschaften ihren Ländern und Wohnorten, wie auch Waffen, Kleidungen, ja selbst Gesichter und Gestalten von ihren Zeitgenossen. Die Feinde des Christenthums stellt Dürer jedoch nicht so fratzenhaft und karrikirt dar, obwohl auch sein Eifer gegen die Erbfeinde so weit geht, ihnen weniger fliessende oder anziehende Formen anzudichten. Dürer gab auch seinen christlichen Gestalten, im Gegensatz zu früheren Meistern, mehr Rundung und Fülle, er zeichnete die Muskeln kräftiger, wie er denn überhaupt Leben wie Religion von einer kräftigern selbständigern Seite auffasste, während jene mehr die Unterwürfigkeit und das leidende Element zu versinnlichen trachteten, und

namentlich ihre christlichen Gestalten erbärmlich mager und fettlos darstellten, als dem Geiste der Demuth und Zerknirschung am meisten entsprechend. — In Dürers dritter Epoche wendet sich die Objektivität mehr und mehr zum Materiellen hin und die Charakteristik reicht nicht selten ins Uebertriebene. Er weicht dem drängenden Geist der Zeit, besonders in seinen Kupferstichen und Oelbildern, die er für die wohlhabende Klasse arbeitete, während er, wenn er für das Volk oder für sich selbst arbeitete, weniger influenzirt wurde, daher er auch in seinen Holzschnitten und Handzeichnungen mit der alten gewohnten Unbefangenheit verfuhr. — Das damals immer mehr und mehr erwachende Streben nach Porträten führte den Meister immer wieder zur Natur zurück und hielt ihn noch fern von todter Manier, so dass erst diese Feindin jeglicher lebendigen Kunstübung sich bei seinen Schülern feststellte. Seine Schule war aber die am weitesten verbreitete und Anerkennung wurde ihm vom In- und Auslande reichlich gezollt. So bildeten sich die Italiäner Marc Antonio Raimondi und Robetta an seinen Werken, und in Deutschland selbst übte er mächtigen Einfluss auf Schäuffelin und Burgkmair, auf Israel von Meckenen und Lukas van Leyden. Von seinen eigentlichen Lehrlingen lassen sich nur wenige anführen, und über den Aufenthalt Anderer in Dürers Schule herrscht nur Vermuthung. Zu seinen Zöglingen zählt man gewöhnlich Albrecht Altdorfer, Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever; zu den Schülern im weitern Sinne werden nicht unwahrscheinlich Barthel Beham, Ludwig Krug, Hirschvogel und Andere gerechnet. Diese erbten theils das Lebendige und Wesentliche in Dürers Kunst fort, wie die beiden Beham und besonders als ächt nationeller Künstler der jüngere Hans Sebald; Andere bildeten sich aus Dürers Geist eine flache Manier, so Altdorfer. Aldegrever ist der reichste Erbe und Fortbilder schon bei Dürer vorkommender Fehler und falscher Richtungen, jedoch blieb er immer noch deutsch, während Pencz die verflachende Manier der Italiäner annahm. Die spätern Deutschen gingen immer weiter in solcher Abart und falschen Richtung und gaben sich von Tag zu Tag mehr auf. Der grosse Hans Holbein der Jüngere hellt diese Verfinsterung noch einmal auf, aber seine Zeit fasst ihn nicht mehr und so hinterlässt er keine Schule. — Noch muss man zweier Vorwürfe gedenken, die Dürern mit Unrecht gemacht werden. Der eine will ihm plastisches Talent streitig machen, der andere klagt ihn der Prätension und der Koketterie mit seinem Talent und seiner Meisterschaft an. Zwar ist zuzugestehen, dass unser Meister, besonders in seinen späteren Epochen, den plastischen Effekt in der Gewandung durch kleinliches, vielbrüchiges Gefalte verdarb; doch ist hier mehr die Mode der Zeit als der Künstler anzuklagen. Auch hatte der plastische Sinn lange vor Dürer schon zu verfallen begonnen, bis er sich wieder durch den grossen Holbein regenerirte; dessungeachtet lässt sich nicht leugnen, dass auch Dürer in seinen nackten Formen nicht selten einen eminenten plastischen Takt offenbarte, z. B. seine Folgen der Eifersucht sind schlagender Beweis. In Bezug auf das Prunken mit seiner Meisterschaft ist nicht zu übersehen, wie Dürer wahrhaften Grund hatte stolz zu sein auf seine Meisterschaft, wie er sich deren weit mehr bewusst war als seine naiven Vorgänger.

Dürer, Andreas und Hans, Brüder Albrechts. Von Ersterem, der gewiss auch irgend einer Kunst oblag, hat man keine andre Nachricht als die, dass er Albrechts Platten erbte. Von Hans Dürer besagen die dürftigen Nachrichten, dass er 1478 geboren und bis zum J. 1512 im väterlichen Hause und in der Goldschmiedswerkstatt verblieben sei. Nach Vaters Tode behielt ihn Albrecht bei sich. Hans warf sich unter Bruders Anleitung auf die Malerei und kam nach Albrechts Tode nach Krakau, wo er als Hofmaler verstarb. Ob die mit *H. D.* bezeichneten Gemälde, die aus den J. 1518, 1525 und 1540 vorkommen, diesem Hans anzurechnen sind, steht sehr dahin. Sollte das Gemälde einer heil. Familie, welches von 1518 datirt und in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden bewahrt wird, wirklich von Hans Dürer herrühren, wie Dr. Waagen vermuthungsweis ausspricht, so würde es einen Beweis liefern, dass Hans nicht seinem Bruder, sondern dessen absonderlichem Schüler, dem fantastischen Albrecht Altdorfer folgte. In der gen. Gall. selbst wird dieses Bild einem Hans Daig beigemessen, über den man bis jetzt fast gar keine Nachricht hat. Uebrigens lebte noch 1590 ein deutscher Maler, der sich der Initialen *H. D.* zur Bezeichnung bediente.

Durham, Hauptstadt und Bischofsitz der gleichnamigen englischen Pfalzgrafschaft, mit 15,000 Bewohnern, liegt höchst malerisch am Ufer des Wear und ist wegen der reizvollen Umgebung ein häufig besuchter Darstellungspunkt englischer Landschafter. Die Ufer des Flusses, welche in sanften Abhängen sich zu demselben herabsenken, sind von oben bis unten mit üppiger Vegetation und mit Gebäuden aller Art bedeckt, die sich amphitheatralisch übereinander erheben. Auf der Framwelgate-Brücke, die über den Wear führt und zwei schöne elliptische Bogen hat, überschaut

man gegen Norden hin diese reizenden Ufer; zunächst aber wird man von der sich majestätisch erhebenden ehrwürdigen Kathedrale und den Zinnen des dicht dabeiliegenden Kastells angezogen. Ein anmuthiger Schlangenpfad führt durch ein hohes gothisches Thor auf den grossen Burgplatz, wo man zur Rechten die Kathedrale in ihrer ganzen alterthümlichen Pracht vor sich stehen sieht. Inwendig ganz normännisch und von der brillantesten Schiffsdekoration, ist sie vielleicht das prächtigste Monument der vorgothischen Periode auf der ganzen Welt. (In Italien steht der Durhamer Kathedrale die Pisaner zur Seite, in Deutschland der Speyerer Dom, Theile des Wormser und so manche kleinere Kirchen den Rhein hinab, St. Sebald zu Nürnberg und in Niedersachsen der herrliche Ratzeburger Dom.) Der Eindruck dieses Prachtgebäudes englisch-normännischen Styls würde aber noch weit grösser sein, hätte man nicht in den kläglichen Tagen des Ungeschmacks, wo sich der vom venusischen Königthum Frankreichs ausgegangene Zopf durch die halbe Welt zog, die ganze Fronte ihres alten Bewurfs beraubt und superklug ausgebessert. Die Decke der Vorkapelle wird von zwei Reihen gewaltiger Rundpfeiler getragen, deren jeder 23 Fuss im Umfange hat und welche sämmtlich auf verschiedene Weise verziert sind, mit theils zickzackigen, theils regelmässigen um die Schäfte sich windenden Bändern. Die über den Rundpfeilern hinlaufenden zwei Gallerien sind ebenfalls normännischen Styls und verleihen dem Dom etwas ungemein Luftiges und Freies. Das alterthümliche Ansehn des Innern wie des Aeussern hat sehr verloren, seit man die ganze Kathedrale weiss ausgetüncht hat, was noch dazu mit so wenig Behutsamkeit geschehen ist, dass man nun einen grossen Theil der feineren architektonischen Verzierungen von der Tünche ganz bedeckt oder mit derselben ausgefüllt findet. Dies hätte um so mehr vermieden werden müssen, da die bröckelnde Steinart, aus welcher die Kirche erbaut ist, ohnehin keine grosse Schärfe der Umrisse übriggelassen hat. Der Schirm zwischen der Vorkapelle und dem Chor ist von Holz und auf ihm die Orgel angebracht, der Schirm hinter dem Altar von Gyps; der letztere hat alle die Statuen, womit er sonst geschmückt war, eingebüsst, so dass jetzt nur die Fussgestelle noch übrig sind. Im Chore sieht man zur Rechten den erhöhten Bischofsitz, über welchem vortrefflich skulpirte Verzierungen angebracht sind, die freilich, wie aller architektonischer Schmuck in diesem Theile der Kirche, von zerstörenden Händen der Revolutionszeiten bedeutend gelitten haben. Dasselbe Schicksal haben die Grabdenkmale der Neville's gehabt, welche zwischen den Pfeilern in der Vorkapelle befindlich sind, denn nur mit Mühe kann man in den Inschriften zuweilen den Namen des in den Gräbern Ruhenden entziffern. Das Galilee oder die Marienkapelle, von wo aus in alten Zeiten die Frauenzimmer den Gottesdienst mit anhören mussten, liegt am Westende der Kathedrale. Diese Kapelle ist jetzt leer und wird nur zur Aufbewahrung von Kirchengeräthschaften gebraucht. Drei Reihen schöner schlanker Pfeiler tragen die Bogen von altsächsischer Bauart, auf welchen die Decke ruht. Die Verzierungen, die an der Rundung derselben umherlaufen, scheinen früherhin bemalt gewesen zu sein, wenigstens bemerkt man Spuren der Bemalung an einem der Lufteinwirkung minder ausgesetzten Bogen im Hintergrund der Kapelle. Der ehrwürdige Beda (*Beda venerabilis*), einer der ältesten und wahrhaftesten Geschichtschreiber Englands, hat in dieser Kapelle ein einfaches schmuckloses Grab. — Die Nebengebäude der Kirche (das sogen. College, wo die Präbendarien wohnen, die Bibliothek des Dechanten und des Kapitels etc.) tragen sämmtlich auch das Gepräg des Alterthums und sind, wo sie gelitten haben, sorgfältig im Geiste der alten Kunst ausgebessert. Der Saal der Kapitelsbibliothek ist ganz einfach weiss getüncht und hat auf beiden Seiten eine Reihe hoher Fenster, wodurch er hinlängliches Licht und ein sehr freundliches Ansehn erhält. Unter den Handschriften, die man hier findet, interessiren ein Codex der vier Evangelien in latein. Uebersetzung (mit Uncialen geschrieben, wahrscheinlich aus dem 9. Jahrh.) und ein latein. Regulativ der bischöflichen Kirche Durhams mit roth geschriebener dänisch-sächsischer Zwischenschrift. — Im südlichen Theile der Stadt bemerken wir zunächst die zweite über den Wear führende Brücke, welche moderner als die erstere ist und drei Bogen aufweist. Der Fluss bildet hier eine starke Krümmung, wodurch die Stadt fast ganz zur Insel wird. An seinem linken Ufer, das hier mit einem schattigen Wäldchen prangt, ist ein anmuthiger Spaziergang angelegt, der die ohnehin schon so lieblichen Umgebungen Durhams mit einem neuen Reize vermehrt. In diesem Stadttheile liegt die sehr alte, mit einem gewölbten Holzdach versehene St. Oswaldkirche; ferner das neue Gerichtshaus und Gefängniss der Grafschaft Durham. Letzteres ist, wie alle neuerlich auf dem Continent und jenseit des Ozeans entstandenen Gefangnenhäuser, sehr prachtvoll und soll über 60,000 Pf. St. gekostet haben. Die Fronte ist mit einem Portikus von vier gerieften dorischen Säulen

ziert, welcher sich, weil das Gebäude auf einer Anhöhe liegt, sehr gut ausnimmt. Vor demselben ist ein weiter, geebneter, von einem zierlichen Eisengeländer eingeschlossener Platz. Der Gerichtssaal ist hoch und geräumig, von oben beleuchtet, und zeichnet sich durch eine sehr nachahmungswürdige Einrichtung aus. Um nämlich beständig in einem so mit Menschen überfüllten Raume einen Zufluss von frischer Luft zu haben, ist auf einem inmitten des Saales befindlichen Tische, woran die Advokaten sitzen, eine runde Glocke oder Stürze von Messing mit länglichen Oeffnungen angebracht, welche die Mündung einer Röhre bedeckt, deren entgegengesetzte Oeffnung sich ausserhalb des Gefängnisses, in freier Luft, befindet und wodurch eine fortwährende Verbindung mit der äussern Atmosphäre erhalten wird.

Düringer, Hans, verfertigte 1464 das berühmte künstliche Uhrwerk, welches sich in der Marienkirche zu Danzig befindet.

Durini, Alessandro, ein jetztlebender mailändischer Genremaler, welcher in Aquarell arbeitet. Auf der Mailänder Kunstausstellung im September 1845 sah man von ihm Jagd- und Salonscenen aus dem 16. Jahrh., welche durch den ausserordentlichen Reichthum des Roccocokostüms und durch die leichte elegante Behandlung sehr anziehend erschienen.

Dürk, Friedrich, geb. 1809 zu Leipzig, erhielt von Veit Hans Schnorr auf dasiger Zeichnungsakademie den ersten Unterricht. Im J. 1824 erbot sich sein Oheim, der berühmte Bildnissmaler Josef Stieler in München, seine weitere Ausbildung in der Kunst selbst zu leiten. So wurde Dürk nach München geführt, wo er bis zum J. 1829 die Akademie besuchte. Seine eigentliche Kunstentwicklung aber verdankte er hauptsächlich seinem Oheim, der ihn väterlich mit Rath und That unterstützte. Das erste grössere Bild, welches Dürk 1829 öffentlich ausstellte, gab eine Schilderung betender Abgebrannter vor einem Kreuze im Schnee und ärntete allgemeinen Beifall. Vorher hatte er sich vorzugsweis mit der Darstellung von Bildnissen beschäftigt. Nun verwendete er einen Sommer zu landschaftlichen Studien im bairischen Hochland und in Tyrol, besuchte Wien und widmete sich dann in München mit erneutem Eifer und Ernst der Porträtmalerei. Das Bildniss eines Kurländers, mit kräftigem Pinsel und treuer Charakteristik ausgeführt, zeigte schon ganz den gediegenen Künstler und verschaffte ihm zahlreiche Aufträge. Im J. 1836 machte er eine Reise nach Italien, studirte mit besonderer Vorliebe die Werke Raffaels in Rom und Florenz, und bemühte sich nach seiner Rückkunft in München die gemachten Studien bei seinen neuen Arbeiten mit Umsicht anzuwenden. Neben der Ausführung mehrer Bildnisse fürstlicher Personen vollendete er andre höchst ansprechende Gemälde voll tiefen lyrischen Geistes und zarten sinnigen Ausdrucks: eine Frau, die schwermüthig den Kopf in die Hand stützt, während sie mit der andern den Spinnrocken hält, daneben ihr Kind, das mit fröhlichem Sinne Seifenblasen steigen lässt (halbe Figuren in Lebensgrösse); eine Italiänerin, welche mit Beeren Vögel lockt; eine Bauernfamilie, welche während eines Gewitters Schutz unter einem Felsen sucht; sodann eine Mutter, die ihr auf einem Ruhebett schlummerndes Kind umfangen hält und dabei ihr Antlitz voll inniger Andacht emporrichtet; endlich ein Kind mit einem Licht in der Hand vor einem Weihnachtsbaume. — Im conventionellen Porträt wetteifert Dürk zu München mit Josef Bernhardt, der ebenfalls unter Stieler den Grund zu seiner heutigen Auszeichnung in diesem Fach legte. Ganz im Geiste des Meisters, mit lebendiger Charakterschilderung, heiterer und gefälliger Farbengebung und trefflicher Vollendung bis ins Einzelnste, bei edler Einfachheit, führen Stielers Neffe und Bernhardt ihre Bildniss-Stücke aus. Dürk hat deren mehre auch in königlichem Auftrage geliefert. Von beiden Schülern Stielers sah man auf der Münchener Ausstellung 1845 treffliche Produktionen; von Dürk die Bildnisse des Grafen und der Gräfin Arco-Stepperg, lebensgrosse Figuren in mittelalterlichem Kostüm, frischen kräftigen Kolorits, und andre von Bernhardt, wo in Erreichung sprechender Aehnlichkeit und naturwahrer Farbe sich eine entschiedene Meisterschaft zeigte.

Durmer, F. V., geb. 1766 zu Wien, hat sich als Stecher, besonders in der damals beliebten Punktirmanier, durch einige gelungene Blätter bekannt gemacht. Wir nennen den schönen Stich der vier Jahreszeiten nach Reni's Gemälde in der k. k. Gall. zu Wien, die Madonna velata nach Sassoferrato, die Anbetung der Hirten nach Poelemburg, die Büste Rembrandts, Venus und Amor mit dem Apfel nach Josef Grassi, und das Porträt des Erzherzogs Karl 1798.

Duroziez, A. M., Verfasser eines kleinen sehr übersichtlichen Handbuchs über die Malart mit Wachsfarben, welche wegen der Leichtigkeit der Behandlung und wegen der gefälligen Farbenwirkung, die sich damit erreichen lässt, eine ausge-

dehnte Anwendung zunächst in München (bei den Wandbildern im neuen Königsbau) und dann zu Fontainebleau (bei Wiederherstellung der Fresken Primaticcio's) sowie zu Paris (in Couder's, Coignet's, Signol's, Abel's du Pugol, Bouchot's und Schnetz' grossen Gemälden aus dem Leben St. Magdalenens in der Kirche *Sainte Madelaine*) gefunden hat. Das leicht verständlich geschriebene Werkchen erschien zu Paris 1844 unter dem Titel: *Manuel du peintre à la cire. Application des divers procédés propre à la peinture artistique et autre etc., par A. M. Duroziez.* Indem es sich streng an die Aufgabe hält, gibt es in möglichster Kürze vollkommenen Bescheid über das ganze Verfahren und genügende Anweisung, dasselbe sich anzueignen. „Die Elemente, aus welchen die Wachsmalerei besteht, sind Wachs, Elemi- und Kopalharz, und flüchtige Oele von Wachs und Spicke; das Wachs als Unterlage, die Harze als Bindemittel, die Oele als Verdünnungsmittel. Man malt ohne Unterschied auf Bewurf, Gyps, Marmor, Holz, Metall, Porzellan, Glas und Leinwand.“ Das Buch gibt sodann Anweisung über die Bereitung verschiedener Gluten (Harzauflösungen) sowie flüchtiger Oele, über Farben- und Wachsbereitung, über den Farbenauftrag und die Zubereitung der Unterlage; ferner über die Behandlung der Malerei während und nach der Vollendung und über die Restauration beschädigter Wachsgemälde. Auch vom Einbrennen (Enkaustik) nimmt das Buch kurze Notiz, verbreitet sich aber ausführlicher über die Weise, Oel und Wachs zu verbinden (*manière de Taubenheim*), und über Vergoldung in Wachs. Dieser Abhandlung über Wachsmalerei ist sodann noch eine zweite von Oelmalerei handelnde angehängt, welche vortreffliche Bemerkungen über verschiedne Materialien dieser Kunstgattung (z. B. den Harlemer Trockenfirniss) enthält und unter anderm auf Einführung der Harze in die Oelmalerei dringt, da nach chemischen Untersuchungen bereits die altflamändischen Maler sich der Harze mitbedient haben.

Dürrenstein, ein altes, ziemlich schlecht gebautes Städtchen hart an der Donau, westlich über der Stadt Stein im Viertel ober Mannhartsberg des Landes Oesterreich unter der Enns. Rückwärts ist das Städtchen, das nur 87 Häuser und etwa 500 Einwohner zählt, von Felsenbergen beengt, von welchen zahllose, wie Obelisken geformte Felsblöcke aufsteigen und einen malerischen Anblick gewähren. Von der Donauseite nimmt sich Dürrenstein sehr gut aus, da das neue ansehnliche Schloss, das hübsche Klostergebäude und die Kirche das Ufer zieren; im Innern sieht es jedoch einem Dorfe ähnlich, obschon es mit alten Stadtmauern und Thoren versehen ist. Es bildet den Hauptort einer fürstlich Stahrembergschen Herrschaft, welche auch gewöhnlich die Schlossherrschaft genannt wird. Das im J. 1410 daselbst gegründete, 1782 durch Kaiser Joseph II. aber aufgehobene Augustiner-Chorherrenstift ist ein sehr hübsches Gebäude, welches von dem berühmten Baumeister Prandauer am äussersten Rande des Felsens an der Donau erbaut wurde; seine schöne Kirche, die mit einem geschmackvoll erbauten Thurme geziert ist und ein sehenswerthes Tabernakel besitzt, ist gegenwärtig die Stadtpfarre. Die Besitzungen des Stiftes bilden jetzt die Stiftsherrschaft Dürrenstein, welche dem Chorherrenstift Herzogenburg zugehört. Das ehemals hier bestandene Clarisser-Nonnenkloster wurde schon viel früher aufgehoben. Rückwärts von der Stadt erhebt sich ein schroffer Felsberg, dessen Spitze die Trümmer des einst so berühmten Schlosses Dürrenstein trägt, in welchem der ritterliche König von England, Richard Löwenherz, nach seiner Gefangennehmung in Erdberg bei Wien 1192 gebracht und daselbst über 15 Monate in ritterlicher Haft bewahrt wurde, bis er an Kaiser Heinrich VI. ausgeliefert ward, der ihn noch über ein Jahr lang zu Worms, Mainz und auf dem Schlosse Trifels gefangen hielt und erst 1194 gegen ein Lösegeld von 150,000 Mark Silber freigab, wovon Herzog Leopold VI. (*virtuosus*) von Oesterreich das Drittheil erhielt. An Richards Gefangenschaft zu Dürrenstein knüpft sich die übrigens unverbürgte Sage, dass dessen vertrauter Diener und Minstrel Blondel, welcher spähend das Reich durchzog, um den Aufenthalt seines Gebieters zu erforschen, hier zuerst auf dessen Spur kam und durch das Singen einer dem König bekannten Romanze sich mit ihm verständigte und einen Plan zur Flucht entwarf, die jedoch nicht zu Stande kam. Den Berg hinan führen schon von den Stadtthoren an Mauern mit Schiessscharten und viereckigen Thürmen, so dass das Ganze ein Dreieck bildet und die Veste sammt der Stadt von allen Seiten abgeschlossen war und vertheidigt werden konnte. Bis auf den Wartthurm, einige Hauptmauern und ein in Stein gehauenes Gefängniss ist jedoch fast Alles zerstört, seitdem die Schweden bei ihrem Abzuge im J. 1645 das Gemäuer sprengten. Indessen liesse sich, was sehr zu wünschen wäre, dem gänzlichen Verfalle dieser historisch merkwürdigen Burg durch einige Nachhülfe vorbeugen, wie es schon bei so manchen alten merkwürdigen Burgen geschah. Die Geschichte bietet noch folgende historisch denkwürdige Momente dieses alten Städtchens. Im J. 1741, im österreichischen Erb-

folgekriege, befreiten sich die Einwohner durch eine sinnreich ausgedachte Kriegslist von der Invasion der Baiern und Franzosen, welche der Stadt mit Plünderung und Brandschatzung drohten. Endlich fiel den 13. November 1805 hier das rühmliche Gefecht gegen die Franzosen unter Marschall Mortier durch die Russen unter Kutusow und Oesterreich unter dem Feldmarschall-Lieutenant Heinrich von Schmidt vor, in welchem die Ersteren vollständig geschlagen wurden. Fast die ganze Division Gazen wurde dabei aufgerieben und der Rest der Franzosen flüchtete sich sammt dem verwundeten Marschall in Kähnen über die Donau. Auch diesen Erfolg verdankte man einer Kriegslist, indem eine Abtheilung der Russen von einem der Gegend kundigen Jäger über die Berge in den Rücken der Franzosen geführt wurde. Schon aber hatten sich die Feinde in verworrener Flucht zerstreut, als Schmidt, den sein rascher Muth zu weit vorwärts gerissen hatte, von einer Kugel getroffen, zu Boden stürzte und sein Leben rühmlich endete. Auf einem geräumigen offenen Platze zwischen Krems und Stein wurde dem Helden in der Folge ein Denkmal errichtet.

Dusart, Cornelius; s. C. du Sart.

Dusommerard, Adr., ein vor wenigen Jahren zu Paris verstorbener Kunstschriftsteller und Sammler, vornehmlich bekannt durch Herausgabe des wichtigen Kupferwerks, das unter dem Titel: *Les arts du moyen-âge en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny etc.* erschienen ist. Der vierte gegen 27 Bogen starke Band (in 8.) erschien um Beginn 1844. Ueber die äusserst interessante von Dusommerard hinterlassene Sammlung verschiedenartigster mittelalterlicher Kunstgegenstände wurden im J. 1843 in der Pariser Wochenschrift „*Illustration*" Berichte nebst xylograph. Abb. einzelner Merkwürdigkeiten mitgetheilt.

Düsseldorf (Dorf an der Düssel), eine der schönsten Städte am Rhein, mit welchem sich hier die Düssel vereinigt, ward im 13. Jahrh. als Burgflecken durch den Grafen Adolf von Berg begründet, erwuchs nachher zur Hauptstadt des Herzogthums Jülich und Berg, und bildet seit 1815, nachdem es auch einmal (1806—8) die Residenz eines lächerlichen *Grand-Duc de Berg* gewesen, den Hauptort des gleichnamigen Regierungsbezirks in der preussischen Rheinprovinz. Mit Hinzurechnung der mehr als abgesonderte Dörfer zu betrachtenden Vor- und Nebenorte wird die Stadt etwa 30,000 Bewohner zählen, darunter 24,000 zur römischen Kirche, 5600 zum Evangelium und 400 zur Thora halten. Die Strassen sind reinlich und ziemlich breit, die Häuser elegant, durchweg aus gebranntem Stein, aber meist etwas flüchtig gebaut; der Charakter des Neuen, Ebenentstandenen, nicht auf zu lange Dauer Berechneten, herrscht vor und deutet auf Neigung zu einem heitern leichten Lebensgenuss. Düsseldorf geniesst das Vorrecht vor Köln, Sitz des rheinischen Provinziallandtags zu sein, ist zugleich der Blütensitz einer jung zur Berühmtheit gekommenen Malerschule, und hat ausserdem die Ehre, Peter Cornelius, Peter und Karl Hess, Peter und Robert Langer, Clemens Zimmermann und Dietrich Monten für den Ruhm der Münchener Schule erzeugt zu haben. Auch ist hier der Hauptsitz des grossen Kunstvereins für Rheinland und Westfalen. Die Stadt verdankt ihr Emporkommen dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, welcher 1690—1716 die Neustadt baute, und dem Kurfürsten Karl Theodor, welcher 1787 die Karlsstadt anlegte. Unter den Gebäuden Düsseldorfs ist von ältestem Datum die Lambertuskirche, die im 14. Jahrh. entstand, aber nach 1634 (nach einem Brande) üble Restauration erfahren hat. Vor dem Eingange die Kreuzigung, ein altes Steinbildwerk. Im Innern das aus weissem und schwarzem Marmor geschaffene Mausoleum eines Herzogs von Jülich und Berg aus dem 17. Jahrh. Sodann ist die Kreuzbrüderkirche zu nennen, welche aus der Mitte des 15. Jahrh. stammt. Von Mitte des 16. Jahrh. datirt das Rathhaus, dessen Baumeister Heinrich Tuschmann aus Duisburg war. Es ist freilich kein Stylmuster, macht aber unter den modernen Gebäuden am Rhein nicht die schlechteste Wirkung. Die 1622—29 durch den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm erbaute Andreaskirche trägt völlig den Baustyl der Jünger Loyola's, unter deren Herrschaft sie entstanden ist; sie gleicht daher den Jesuitenkirchen zu Mannheim, Bonn und Köln, übertrifft jedoch die zu Koblenz an äusserer Eleganz. Im Innern meisterhafte Altarbilder von Ernst Deger, Heinrich Mücke und Julius Hübner. Hinter dem Hochaltar die Fürstengruft; an der Vorderseite des Sarkophags Herzog Johann Wilhelms das vergoldete Brustbild desselben in Hautrelief. Das frühere Gallerie-, jetzige Akademiegebäude ist ein schlechtes Bauwerk aus dem Jahr 1710; es fasst derzeit die Ateliers, die akademischen Hörsäle, die Bibliothek, die Inspektorwohnung etc. in sich. Nach königlichem Beschluss soll das Akademiegebäude in bessern Stand gesetzt, der Thurm um zwanzig Fuss erhöht und ein neuer Flügel angebaut werden. Die 1690 gestiftete Gemäldegallerie, die in diesem Gebäude aufgestellt war (die reichste an Werken von Peter Paul Rubens

und andern grossen Niederländern), ist seit 1805 nach München entwandert; nur die kostbare Sammlung von 14,300 Handzeichnungen und 23,500 Kupferstichen und Gypsabdrücken ist zur Benutzung für die Kunstakademie noch vorhanden. Vermehrt wurde diese Sammlung durch die Munificenz des Königs und des rheinischen Adels mit der über 300 Bl. zählenden, für das Studium der christlichen Kunstgeschichte unschätzbaren Zeichnungssammlung des Malers Ramboux aus Trier. Letztere besteht aus Aquarellkopien nach Denkmalen und Musterwerken italischer Malerei vom 4. Jahrh. an bis auf Raffael und Michelangelo. Dieselben sind natürlich in verkleinertem Maasstabe, dabei aber mit so bewunderungswürdiger Technik ausgeführt, dass man darin die Arbeit der Vorbilder als Mosaik, Fresko, Tempera- und Oelmalerei deutlich wiedererkennt. (Der kopirende Künstler, Joh. Anton Ramboux, ist durch Ernennung zum Conservator des Walraffianum in Köln geehrt worden. Seine zusammengebrachte Sammlung kolorirter Nachzeichnungen beginnt mit den wichtigsten Mosaiken zu Ravenna, Rom etc., und gibt — ausser mehren Aussen- und Inneransichten besonders merkwürdiger Gebäude, wie der Kathedralen von Orvieto und Siena, der Kirche des heil. Franz zu Assisi, der Basiliken San Giovanni in Laterano und San Pietro zu Rom in ihrem ursprünglichen Zustande, — Nachbildungen namentlich nach Wandgemälden der Altmeister Cimabue, Giunta Pisano, Giotto und dessen zahlreichen Schülern; ausser mehren unbekannten Meistern findet man sodann repräsentirt: den zweifelhaften Buffalmacco, den Puccio Campanna, den Stefano Fiorentino, Pietro Cavallini, Simone und Lippo Memmi, Taddeo und Giovan Gaddi, Tommaso Giottino, Giovan Melano, Pace da Faenza etc. Ferner Kopien der alten Malereien zu Arezzo und in San Benedetto bei Subiaco, von Greco, Ambrogio Lorenzetti und Andern, der Gemälde Taddeo Bartoli's zu Siena, des Prete Ilario, Pietro Lorenzetti, Giovanni da Fiesole, Luca Signorelli und Benozzo Gozzoli zu Orvieto; des Zingaro und der Giottisten zu Neapel. Alsdann Blätter nach Bildern des Giovanni Sanzio zu Cogli, des Lionardo da Vinci in Sant' Onofrio bei Rom, des Pietro Perugino zu Perugia, Città della Pieve und Montefalco, des Pinturicchio in Spello etc. Aus der Sixtina im Vatikan mehre Zeichnungen nach Ridolfo Ghirlandajo, Sandro Botticelli und Andern, sechs grosse Blätter nach Michelangelo. Abzeichnungen von sechs raffaelischen Tapeten, von mehren Gemälden Tizians und des Michelangelisten Vasari. Mehre Künstlerbildnisse und einige Kopien solcher Tempera- und Oelgemälde, welche zur Charakteristik der italischen Schulen besonders wichtig sind; nämlich Nachzeichnungen nach den Sienesern Guiduccio, Petrolini, Margaritone, Guido da Siena, Salvanello, Duccio und Beccafumi; nach Niccolo Alunno's und Masaccio's Bildern zu Assisi; nach Giovanni Sanzio's Gemälden zu Urbino; nach Timoteo Viti's und Francia's Schöpfungen zu Bologna. Aus diesen Aufzählungen wird erhellen, welche bequeme Uebersicht der bedeutendsten Denkmale der christlichen Malerkunst Italiens in der Rambouxschen Sammlung geboten ist.) Der nördliche Flügel des früheren Schloss- und Galleriegebäudes, welches der Akademie dient, kommt jetzt zum Ausbau (nach dem Plane Prof. Rudolf Wiegmanns), und zwar wird mit diesem neuen Flügel ein geeignetes würdiges Lokal für die Versammlungen der rheinischen Provinziallandstände geschaffen. Hiezu tragen die Stände 23,000, die Stadt 20,000, die Akademie 3000 und der König circa 26,000 Thaler bei. — Ausser der Malerakademie hat D. noch eine Kunst- und Bauschule, an welcher besonders der verdiente Kunstschriftsteller, Baumeister und Architekturmaler Rudolf Wiegmann thätig ist. Derselbe hat sich hier als praktischer Architekt in dem geschmackvoll aufgeführten Hause des Direktors Schadow bewährt. Ein andrer Düsseldorfer Architekt, der Landbaumeister Oppermann, ist als tüchtiger Praktiker durch seine Ausführung der meisten Bahnhöfe auf der Elberfelder Eisenbahnlinie bekannt. — Den ungünstigsten Boden hat in D. die Bildhauerkunst gefunden. Die bemerkenswerthesten Skulpturen, die sich hier vorfinden, rühren vom Ritter Gabriel Grupello her, der 1658 zu Brüssel geboren ward, sich vom Maurerjungen zum Künstler aufschwang und nachher am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz Vieles und zwar so sehr zur Zufriedenheit desselben ausführte, dass er um seiner Verdienste willen in den Ritterstand erhoben ward. Von ihm sieht man im Kloster der Karmeliterinnen drei marmorne Kolossalbilder der Venus, Juno und Pallas, die wahrscheinlich zur Erbauung der Nonnen dienen sollten. Ein bedeutenderes Werk, zugleich das wichtigste unter den leicht zu zählenden Skulpturdenkmalen Düsseldorfs, ist das energisch gestaltete, in Bronze ausgeführte kolossale Reiterbild des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Es dient zum Schmuck des Marktplatzes und zeigt den Kurfürsten einherreitend in der Grossstolzigkeit eines römischen Imperators, mit angethanem Brustharnisch und mit dem Kommandostab in der Hand. Zum Pferd aber hat Grupello das knochenfesteste

Schlachtross gewählt, welches je von einem Pappenheimer Kürassier getummelt worden. Wo solche Hufen hintreten, wächst kein Gras mehr. (Eine andre Statue des kunstliebenden Kurfürsten, aus Marmor, steht im Schlosshofe.) —

Die nach allen Richtungen offene, wenigstens nicht mit Mauern umgebene Stadt verliert sich nach der Seite des Hofgartens hin (in welchem das im Halbmond angelegte und im Mansardenstyl errichtete Schloss des Prinzen Friedrich steht) fast unmerklich in die anmuthigen mit feinem Sinn angelegten Promenaden desselben; auf einer andern Seite wird sie vom Rhein begrenzt. Jenseit des Rheines und ausserhalb jenes Gartens ist die Gegend flach und fruchtbar, zu Gartenanlagen und Getreidefeldern benutzt. Doch erheben sich auf der rechten Seite des Flusses, etwas über eine halbe Stunde von der Stadt, die Grafenberge mit ihren schattigen Waldpartien, ein beliebter Spazier- und Studienort der Düsseldorfer Künstler. Etwa zwei Stunden hinter diesen Bergen lockt das sogenannte Gestein, eine seltsame, von der Hochebene plötzlich hinabsinkende Felsenschlucht, in die geheimnissvolle Einsamkeit seines Waldlebens, zu seinen Höhlen und üppig wuchernden Wasserpflanzen, und sieht oft Wochen und Monate lang eine kleine Künstlerkolonie in der am Eingang gelegnen Mühle sich nach Möglichkeit behelfen. Trotz solchen einzelnen Schönheiten kann jedoch die Düsseldorfer Gegend durchaus nicht als von der Natur besonders begünstigt gerühmt werden. Der Boden neigt sich zum Sandigen hin; das Grün der Gewächse und des Laubes hat daher eine gewisse spröde und trockene Färbung; es fehlt ihm jene erquickende Saftigkeit, die selbst einer ganz ebenen Gegend grosse Reize verleihen kann. Die einförmigen von Obstbäumen überragten Gartenhecken, zwischen welchen man mehr oder weniger hinwandeln muss, geben den hiesigen Umgebungen sogar etwas Kleinliches. Die erwähnten Waldpartien darf man sich auch keineswegs als eine Art Urwald mit majestätischen himmelhohen Eichen und Buchen denken. Die Cultur hat am Rheine zu grosse Fortschritte gemacht, als dass man dort so leicht auf einen Wald in seiner vollen Schönheit stossen dürfte. Wenigstens verhalten sich die Waldungen in der Umgegend Düsseldorfs zu einem Walde dieser Art, wie die hiesigen leichten Backsteinhäuser zu den massiven und gleichsam für die Ewigkeit aufgequaderten Gebäuden mancher älteren Städte. Indess wird Alles, was der Düsseldorfer Gegend zum Gebrauch für den Maler und zunächst für den Landschafter abgehen mag, auf das Reichlichste durch die Nähe der nie genug zu preisenden Herrlichkeit der Ufer des Rheines und seiner Nebenflüsse von Bonn hinaufwärts ersetzt. Die Schönheit, Fülle und Mannichfaltigkeit dieser Ufer ist zu bekannt und anerkannt, als dass hier darüber eine weitere Schilderung vonnöthen wäre. So anmuthig und selbst grossartig aber sich die Natur in diesen Gegenden zeigt, so tritt sie doch nirgends so gewaltig in massenhafter Erhabenheit und blendender Farbenpracht hervor, um sich der Auffassung durch die Kunst zu entziehen, was sonst wohl z. B. bei den eigenthümlichsten und am meisten charakteristischen Gegenden der Schweiz und Italiens eintreten mag. Solch eine mittlere Natur, die ebenso entfernt ist von armseliger Dürftigkeit wie von allzu glänzenden Effekten und überwältigender Bedeutsamkeit, bietet den Düsseldorfer Landschaftsmalern grade das vortheilhaftere Material. Eine Natur, wie etwa die schweizerische, hat schon so vielen Inhalt in sich selbst, dass die Kunst sich nur schwer über ein Nachlallen und Abschreiben desselben erheben wird. Es soll aber der Landschafter, wenn er seinem Berufe ganz genügen will, etwas Besseres als ein blosser Naturkopist sein. Auch genügt es nicht, so gut und lobenswerth es an und für sich sein mag, dass er den von der Natur gegebenen Stoff in eine kunstgemässe Form bringt und gleichsam im Spiegel eines harmonischen effektvollen Bildes auffängt. Wenigstens auf der höchsten Stufe dieser Kunst wird verlangt, dass sich eine Menschenseele und die uns verwandte Stimmung eines tiefen Gemüths in dem Bilde des Künstlers offenbare. — Nicht als blosser Naturfund allein, auch als fortlaufendes architektonisches Denkmal einer andächtigen und kriegerischen, frommen und zugleich gesetzlos wilden Vergangenheit, ist das Rheinthal, von Köln hinaufwärts, für die excursirenden landschafternden Maler von Wichtigkeit. Die altersgrauen, bald im einfachen Rundbogenstyl ruhenden, bald im Spitzbogenstyle gen Himmel strebenden Kirchen, die verfallenen, zum Theil noch von Römerthürmen durchbrochenen Mauern der an den Ufern dicht aufeinander folgenden Städte, die Ueberreste von Burgen und Klöstern, welche auf allen Hügeln, an allen Abhängen, aus allen Thälern emporsteigen, verleihen diesen Gegenden einen Ernst und einen elegischen Anklang, welcher wunderbar mit dem bunten höchst lebendigen Treiben und Verkehre der Gegenwart, mit den Dampffortschritten zu Wasser und zu Lande, mit den eleganten Wirthshäusern und dem fröhlichen Weinhausleben kontrastirt. Doch drängt sich dieser Kontrast freilich nur in der Reflexion auf, denn in der Wirklichkeit fliessen die verschiednen Elemente

zu Einem harmonischen Eindrucke ineinander. Das Weinhaus lehnt sich an den zerfallenden Thurm aus dem elften und zwölften Jahrhundert; die lustige Gesellschaft, die dort unter freiem Himmel ihre Gläser erklingen lässt, weiss den Schatten des alten grämlichen Nachbars zu schätzen, und das fette frischgrüne Rebenlaub schlingt sich versöhnend um Vergangenheit und Gegenwart. Augenfällig sind die Vortheile, welche durch jene Fülle von Ruinen und Alterthümlichkeiten mit dem Hintergrunde einer schönen Natur dem Landschafter geboten werden. Die Verbindung und gleichsam Verzweigung der Gegenstände der Vergangenheit mit dem fröhlichsten Leben einer bunten, über das Gemeine und Armselige erhobenen Gegenwart muss besonders dem Genremaler willkommen sein. Aber auch der Geschichtsmaler wird aus solchen Umgebungen, wenn auch nicht unmittelbar seinen Gegenstand, doch wenigstens Stimmung und Anregung schöpfen können. Die Düsseldorfer Künstler zeigen sich nun auch nicht müssig, sich der vor ihnen offenliegenden Schätze zu bemeistern. Besonders im Herbst bedecken kleine Karawanen von Düsseldorfern die Strassen längs des Rheines. Während sich der Volksmaler an dem lustigen lebhaften Treiben der Gegenwart vergnügt, wendet sich der Landschafter so bald als möglich von den cultivirten und modernisirten Hauptstrassen ab, um in den einsamsten Nebenthälern, auf schwindelnd überhängenden Felskuppen ämsig den Bleistift für sein Studienbuch zu führen. —

Die Gründung der Düsseldorfer Akademie geschah im Jahre 1767 durch den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. Als ersten Leiter der neuen Kunstschule sehen wir den Historienmaler und Ordner der damaligen Düsseldorfer und Münchner Gallerien, Joh. Lambert Krahe, wirken. Derselbe (geb. zu Düsseldorf 1712, gest. 1790) hatte durch seinen Einfluss bei dem Kurfürsten wesentlich zur Stiftung dieser Anstalt beigetragen und lebte nun für das junge Institut mit ganzer Seele, leitete die Zöglinge mit väterlichem Wohlwollen und hatte die Freude, die Schule bald blühend und selbst von Holländern, Franzosen und Engländern besucht zu sehen. Ein feuriger Verehrer Raffaels und der Antiken, ein Freund Winckelmanns (von dem er aus Rom die wichtigsten Gypsabgüsse für die Zeichnungsübungen der ersten Schüler erhielt), wollte Krahe aufrichtig das Beste, und als redlich Strebendem gebührt ihm der Dank der Nachkommen, wenn auch sein Können hinter dem Wollen zurückblieb. Sein Hauptverdienst war das des Lehrers, welcher die Talente glücklich herauszufinden und auf das Lebhafteste anzuregen wusste. Neben Krahe ward 1784 Johann Peter Langer (geb. 1756, gest. zu München 1824) als Professor angeangestellt, der nach dem Tode des Erstern zum Director der Akademie und zugleich zum Oberaufseher der Gallerie ernannt ward. Langer hatte seine Studien unter Krahe gemacht und später auf Kunstreisen in den Niederlanden und in Frankreich seine Ansichten theils erweitert theils geläutert. Von Arbeiten aus der Zeit seines Düsseldorfer Wirkens ist zwar wenig bekannt, aber aus spätern Bildern, die er zu München lieferte, wird soviel ersehn, dass er einen klareren Blick in die Erfordernisse der Kunst, ein feineres Kunstgefühl, eine strengere Zeichnung und ein kräftigeres reineres Kolorit besass, als sein Vorgänger trotz den Studien in Rom hatte erwerben können. Gewiss würde Langer die Akademie bis zu seinem Tode trefflich geleitet und der jetzigen Schule nach Kräften vorgearbeitet haben, wären nicht politische Veränderungen dazwischengetreten. Nach Karl Theodors Tode (1799) kam das Kurfürstenthum der Pfalz durch Erbschaft an Maximilian Josef von Baiern. Dieser liess im J. 1805, als der Kampf zwischen Frankreich und Preussen entbrannte, die Düsseldorfer Gallerie nach München schaffen, unter dem Vorgeben und Glauben, dass dieselbe vor den französischen Invasionen hier gesicherter als am Rheine sei. Die Maasregel schien anfangs nur eine provisorische zu sein; allein schon 1806 ward Peter Langer nach München berufen, wo nun die Düsseldorfer Gemäldeschätze ohne Weiteres mit der Münchener Sammlung verschmolzen wurden. Nur ein Kolossalstück von Rubens (eine Himmelfahrt Mariens), ein dem Velasquez zugeschriebenes Kardinalsporträt, ein heil. Antonius und Karl Theodors Bildniss von Krahe, blieben nebst der allerdings bedeutenden Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen aus jener berühmten, vornehmlich rubensreichen Gallerie, in Düsseldorf zurück. Unter der Ungunst aller Umstände musste natürlich auch die Akademie leiden; namentlich schien mit dem Zeitpunkt der französischen Herrschaft, als Joachim Murat den Grossherzog von Berg spielte, der Genius der Kunst entflohen zu sein. Die Akademie war ohne Director; nur drei Professoren ertheilten noch Unterricht, ohne viel über drei Schüler zu haben, und das Gebäude selbst war grossentheils von Behörden der „grausen Nation" in Beschlag genommen. Dieser Zustand dauerte von 1805 bis gegen Ende des folgenden Jahrzehnts fort. Nachdem Düsseldorf an Preussen gekommen, wurden indess die Aussichten für die Akademie wieder glücklicher. Es war im J. 1819, als

der König sein Augenmerk auf die verwaiste Anstalt richtete und Peter Cornelius aus dem deutschen Künstlerkreise Roms hieher berief. Dieser Meister sollte ihr neues Leben einhauchen, und gewiss war die Wahl dieses ebenso hochbegabten als energievollen Mannes die glücklichste, welche getroffen werden konnte. Cornelius, der nicht sofort sich von Rom zu trennen und das ihm übertragene Direktorat anzutreten vermochte, bewirkte zunächst die Anstellung des Historienmalers Karl Mosler von Koblenz, welcher als Professor in Vertretung des Direktors alle äussern Anordnungen zu treffen hatte, um die Anstalt dem erst 1821 in Düsseldorf auftretenden Meister vorbereitet übergeben zu können. Die neue Einrichtung bestritt der Staat; im Uebrigen blieb die Akademie wie früher (und jetzt noch) aus den Schulfonds der vormals Bergischen Herrschaft dotirt. Die Wirksamkeit des grossen Meisters als Leiters der neuen Pflanzschule deutscher Malerei zeigte sich bald innerhalb wie ausserhalb der Akademie als eine sehr wohlthätige. Vor allem hielt er die Zöglinge von dem zopfigen kunstschädlichen Zunftkrame, der damals anderwärts noch vorkam, völlig fern, liess sie frei sich entwickeln und richtete sein Hauptaugenmerk auf die Bildung von Priestern idealer Kunst. Zu seinen vorzüglichsten damaligen Schülern gehören: der später in München zu seiner jetzigen Grösse gediehene Wilhelm Kaulbach; der durch Arbeiten in Bonn, Nierstein, Mannheim und Baden-Baden namhaft gewordene Götzenberger; der noch in Düsseldorf lebende, durch seine deutschmittelalterlichen Geschichtsbilder auf dem Stolzenfels bewährte Hermann Stilke; der mit dem Pinsel Schlachten schlagende Heinrich Stürmer in Berlin; der 1832 in Rom verstorbene, durch Fresken in München verewigte Adam Eberle; der erfindungsreiche volksthümliche Geschichtsmaler Karl Heinrich Hermann und der durch seine praktische Betheiligung bei den Arkadenfresken des Münchner Hofgartens wie durch Kunstforschungen in Italien und durch rege kunstschriftstellerische Wirksamkeit bekannte Dr. Ernst Förster. Eine wesentliche Stütze in seinen Bestrebungen fand Cornelius an dem erwähnten Professor Mosler. Inzwischen bot sich für Cornelius ein zweiter Wirkungskreis in München, der ihm nun Gelegenheit gab, seine Düsseldorfer Zöglinge auch zur monumentalen Kunst heranzubilden. So beschäftigte er sich im Winter zu Düsseldorf mit den Cartons zur Münchener Glyptothek, wobei seine Schüler die Anlagen monumentaler Bildschöpfungen kennen lernten, und im Sommer wanderte er mit einer Jüngerschaar von Düsseldorf nach München, wo er seine Akademisten an der Ausführung jener Cartons, an den Fresken selbst mitarbeiten liess. Auf solche Weise war die Akademie halb eine Wanderschule zwischen Düsseldorf und München geworden, und sie gewährte dieses Bild mehre Jahre lang. So befähigten sich die Schüler zu eigenen monumentalen Darstellungen, und so ward es Cornelius möglich, dem Fresko auch am Rheine Verehrer zu verschaffen. Auf seine Anregung wurde ein jüngstes Gericht im Assisensaale zu Koblenz wenigstens begonnen; zu Bonn aber kamen unter den Händen seiner Schüler zur Vollendung die Freskodarstellungen der vier Fakultäten an den Wänden der Universitäts-Aula. Auch ein Privatmann, der kunstliebende Graf von Spee zu Heltorf, bestellte bei Cornelius Wandbilder, womit ein Saal seines Rittersitzes geschmückt werden sollte; doch kam diese Arbeit grösstentheils erst nach Cornelius' Wegberufung zu Stande. Ohne Zweifel würde der grosse Meister bei längerem Aufenthalte in Düsseldorf die Kunst im ganzen Rheinpreussen umgestaltet und unbedingt diesem Kunstgebiet sein Wappen und Siegel gegeben haben, wenn er nicht dem bereits 1824 an ihn ergangenen Rufe als Akademiedirektor nach München gefolgt wäre. Kein Wunder, dass mehre seiner befähigtsten Schüler ihm nachfolgten. In Folge von Cornelius' Uebersiedelung in die Isarresidenz fiel dem Professor Mosler wiederum eine Zeitlang die interimistische Leitung der Akademie zu. Endlich ward der Historienmaler Wilhelm Schadow (Sohn des Bildhauers und Berliner Akademiedirektors Gottfried Schadow), welcher gleich Cornelius dem deutschen Künstlerkreise in Rom angehört hatte, von Berlin — wo er seit 1819 als Professor gewirkt — nach Düsseldorf versetzt, um hier als Nachfolger des Peter Cornelius die Oberleitung der Schule zu führen. Schadow trat in sein Amt 1827 ein und mit ihm begann für Düsseldorf wieder eine neue Kunstepoche. Bereits in Berlin hatte sich Wilhelm Schadow, abgesehn von seiner Bedeutung als ausübender Künstler, vornehmlich als ausgezeichneter Lehrer bewährt, denn schon hier hatte er mehre höchst talentvolle Schüler, darunter Karl Friedr. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt und Karl Sohn, welche nun dem Meister nach Düsseldorf folgten, grade wie mit Cornelius die demselben näherstehenden Schüler nach München entwandert waren. Man ersieht hieraus, dass sich Schadow ganz wie Cornelius die von voller Zuneigung begleitete Hochachtung seiner Zöglinge erworben hatte; auch mag man sich denken, dass er ebenso wie Cornelius zur Förderung der Weitervorge-

rückten seine professorliche Eigenschaft zurücktreten liess und eine mehr kollegialische Stellung zu der Selekte seiner Scholaren einnahm. Uebrigens war Schadow für das Direktoramt wie geboren. Er war entschieden Derjenige, in welchem das kritische Talent vorherrschte und eben darum das schaffende zurücktrat, daher ihm die meisten und schönsten Palmen als Lehrer winkten. Der mehr theoretisch unterrichtende als praktisch anleitende Meister muss mit Selbstbewusstsein, durch Studium und Betrachtung, in das Allerheiligste der Kunst eingedrungen, nicht auf dem Flügel des Genius süssträumend hineingetragen worden sein, wenn er seinen Schülern gegenüber von dem Erworbenen gründliche und genügende Rechenschaft ablegen soll. So ist es eben im Düsseldorfer Kunstleben weit mehr das kritische Talent des Meisters, als dessen eigenes Schaffen, was den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Indess ging dem Direktor Schadow ebenso wie dem Meister Cornelius ein durch Leistungen begründeter Ruhm voraus, und in der Hauptsache ist zu sagen, dass Cornelius hier durch den Tüchtigsten, der nach ihm erwählt werden konnte, ersetzt ward. Gewiss hat Schadow allen gerechten Erwartungen, die man von ihm als dirigirendem Meister gehegt, in vollestem Maase entsprochen. Steht er als erfindender Componist freilich seinem ganz eminenten Vorgänger nach, so gehört er dennoch stets in die vordere Reihe der deutschen Meister, sowohl seiner idealen Richtung nach, als wegen der grossen technischen Vollendung, die seinen Gemälden inwohnt. Als Lehrer aber und namentlich als oberster Leiter einer solchen Kunstanstalt bleibt er unübertrefflich; ja man darf getrost die Behauptung hinstellen, dass ohne Schadows meisterhaft dirigirenden Geist die Düsseldorfer Malerschule schwerlich so bald den Hochpunkt erreicht hätte, von welchem ihr Ruhm in alle Lande erklungen ist.

Schadow hält einen systematischen Studiengang für die Akademiker fest; nicht sprung-, sondern stufenweis führt er sie in die Kunst ein. Die Grundsätze, nach welchen er die Akademie leitet, sind so ächt künstlerisch, so gründlich und genial, dass man sie andern Maler- und Kunstschulen nicht genug anempfehlen kann. Wir theilen sie hier nach seinem eigenen niedergeschriebenen Programm mit, welches sich im Berliner Kunstblatte vom Jahr 1828 abgedruckt findet unter der Ueberschrift:

„Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers.“ Von Wilh. Schadow, Director der kön. Akademie der Künste zu Düsseldorf.

Der Aufsatz, wohl wichtig genug, um hier vollständigen Wiederabdruck zu verdienen, lautet wie folgt:

Auf der Fähigkeit, die Gegenstände der gesammten Sinnenwelt durch Formen und Farben auf einer ebnen Fläche nachzuahmen, beruht überhaupt die Anlage zur Malerei.

Gesellt sich zu dieser Fähigkeit eine leicht auffassende und energisch producirende Phantasie, kommt das Vermögen hinzu, die Erzeugnisse der letztern durch Form und Farben wiederzugeben, so begründen diese Eigenschaften die Anlage zu einem poetisch producirenden Künstler. Die Productionskraft kann sich aber natürlich erst zeigen, wenn der Schüler die Form der Sinnenwelt sich so weit zu eigen gemacht hat, um seine Ideen durch dieselbe ausdrücken zu können. Nach einem natürlichen Stufengange sondert sich daher alle Unterweisung, die man dem werdenden Künstler geben kann, in drei Studien ab.

Die Bildung beginnt mit dem Elementar-Unterricht, wird fortgesetzt in derjenigen Klasse, welche den Schüler zu selbständigen Compositionen vorbereitet, und schliesst mit dem Rath und den Warnungen, die der Lehrer aus seiner Erfahrung denjenigen Jünglingen noch zu geben vermag, die auf dem Punkt angelangt sind, wo das eigne, freie Componiren beginnt.

I. Elementar-Unterricht.

Zuvörderst muss bei einem Knaben, welcher sich der Malerei widmen will, darauf gesehen werden, ob die Nachahmungsfähigkeit in ihm vorhanden sei.

Bei bedeutenden Talenten offenbart sich diese sehr früh; man denke an die Zeichnung des Schafes, welche der Hirtenknabe Giotto machte und die den Cimabue zuerst auf ihn aufmerksam werden liess. Für die höhere Befähigung aber muss ausserdem noch das Gefühl für das mathematische Verhältniss und für eine gewisse Symmetrie, ohne welche Gegenstände der Aussenwelt nicht schön erscheinen können, vorhanden sein. Es muss sich endlich bei dem Anfänger auch auf dieser Stufe schon die Fähigkeit zeigen, einen einfachen Naturgegenstand selbst durch Zeichnung darstellen zu können. Man fange mit dem Leichtesten an, man gebe dem Knaben das schon von Andern Abstrahirte, d. h. eine Vorzeichnung, gehe von den einfachen Linien zu den geschwungenen über, und sehe immer streng darauf, seine Hand auch zu einer festen und reinlichen Methode heran zu bilden; dann lasse man ihn geometrische Figuren zeichnen, um seinen Sinn für die Verhältnisse zu bilden, und fahre fort bis zum Zeichnen des Antlitzes und der Gestalt des Menschen. Wer die Fähigkeit hat, diese feinste und complicirteste Erscheinung der Sinnenwelt aufzufassen, der wird im Stande sein, einen jeden Gegenstand derselben nachzuahmen.

Doch bin ich durchaus nicht dafür, den Knaben ausschliesslich auf das Zeichnen der menschlichen Gestalt zu beschränken. Die Unbekanntschaft mit andern Naturgegenständen möchte ihm späterhin äusserst hinderlich sein. Je vielfachere Gegenstände er zeichnet, um desto mehr gewöhnt er sich an eine aufmerksame Beobachtung aller seiner Umgebungen, und desto mehr schärft er seinen Sinn für das Auffassen des Charakteristischen an einem jeden Naturgegenstande. Mit dem Zeichnen nach Vorzeichnungen verbinde man, indem man auch darin vom Leichteren zum Schwereren fortschreitet, das Zeichnen nach Körpern selbst: denn der Schüler muss auch, als Anfänger schon die Probe lösen können, dasjenige, was uns räumlich und körperlich umgibt, durch Linien, durch Licht und Schatten auf ebner Fläche darzustellen. Diese Gabe der Auffassung und Nachbildung muss sich schon auf seiner ersten Bildungsstufe offenbaren, sonst fehlt ihm überhaupt die Anlage. Es versteht sich, dass dem Anfänger nur Aufgaben gestellt werden dürfen, die höchst einfacher Art sind, weil man sonst dem Bildungskreise der folgenden Klasse vorgreifen würde.

II. Vorbereitende Klasse.

Unterricht und Beschäftigung umfassen in dieser Klasse folgende Gegenstände:

1. Das Zeichnen nach runden Körpern, sowohl nach der Antike als nach dem lebenden Modelle.
2. Die Grundsätze der Drapirung.
3. Das Kopiren nach Gemälden und nach einzelnen lebenden Köpfen.
4. Die dem Historienmaler nothwendigen Hülfswissenschaften, d. h. Anatomie, Architektur und Perspective.
5. Die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers.

Wenn ein junger Mann die Vorzeichnung einer nackten Figur gut kopiren kann, so lasse man ihn den Versuch machen, Köpfe, Hände und Füsse lebensgross nach der Antike zu zeichnen, steigre sodann in dieser Richtung sein Nachahmungsvermögen bis zum Kopiren antiker Figuren und Gruppen in Lebensgrösse, lasse ihn jedoch gleichzeitig mit dergleichen Uebungen, oder wenigstens in unmittelbarer Folge auf dieselben, ähnliche Bewegungen nach dem lebenden Modell zeichnen. Letzteres ist in zwei Beziehungen schwieriger, einmal weil das lebende Modell nicht die Ruhe des Steins hat, zweitens weil bei der guten Antike das Unwesentliche und Zufällige lebender Formen, z. B. ungehörig angeschwollene Adern, Fettklumpen u. dgl. m., was die normale Form unverständlich macht und das Auge verwirrt, wegfällt.

Die gute Antike ist eben deshalb so ausserordentlich schön, weil sie die einfachste und edelste Darstellung der Natur ist, wie sie sich in dem gegebenen Charakter und in der gewählten Situation gezeigt haben könnte. Hiebei drängt sich die Frage auf, weshalb, da die Antike offenbar Vorzüge vor dem Modelle hat, der Schüler nicht ausschliesslich dieselbe studiren solle? — Abgesehen davon, dass sich wohl schwerlich irgendwo eine Sammlung antiker Figuren, reich genug, um ein Vorbild für jeden Typus und Charakter zu liefern, finden möchte, so liesse sich in der Sache selbst auf jene Frage Folgendes antworten:

Regelmässigkeit und geniale Freiheit soll der ächte Künstler in sich verbinden. Zu jener erzieht das vollendete Musterbild, diese empfängt Anregung, Stoff und Kraft immer nur aus dem Studium der Natur und aus der unmittelbaren Berührung mit ihr. Sie gibt dem Künstler genug, dass er einen festen Anhaltpunkt für die Gebilde seiner Phantasie habe, und sie gibt ihm nicht so viel, dass er nicht seine volle Individualität in letztere legen könnte. Gerade das Charakteristische und Individuelle verleiht einem Kunstwerke den höchsten Reiz, und nie kann dieser erreicht werden, wenn die Production sich nur auf die Nachahmung bereits vorhandener Musterformen beschränkt. Wohin das einseitige Studium der Antike führt, das zeigen uns die meisten modernen französischen Bilder. Ich halte es deshalb für durchaus nothwendig, den werdenden Künstler schon früh zu der zweiten Hauptquelle aller seiner Bildung, zu der Natur, hinzuführen.

Bei dem Studium der Gewänder ist meiner Ueberzeugung nach Folgendes anzuempfehlen: Der Lehrer drapire anfänglich einen Gliedermann, wo möglich abwechselnd mit verschiedenen Stoffen, und lasse den Schüler eine ausgeführte Zeichnung danach machen. Hiebei mache er ihn auf das Gesetz der Faltenzüge aufmerksam, so wie auf das, was jeden Stoff als Stoff insbesondere charakterisirt. Hat der Schüler dadurch einen klaren Begriff von den Drapirungen erlangt, so lasse der Lehrer ihn, um ihm das Bezeichnende jeder Lage der Gewänder deutlich zu machen, Gewänder auf dem lebenden Modell nachzeichnen. Es versteht sich von selbst, dass letzteres, der Schnelligkeit halber, nur in sehr verkleinertem Maasstabe geschehen kann.

Der Schüler soll in dieser Klasse auch schon einen vorläufigen Begriff vom Koloriren bekommen; deshalb lasse man ihn zuerst einige nach dem Leben gemalte Köpfe kopiren, etwa drei bis vier gute Bildnisse, damit er erkenne, wie ein tüchtiger Kolorist die Carnation aufgefasst hat. Trifft er Töne der Carnation gut, so beweist er die Fähigkeit, die Farbe aller andern Naturgegenstände nachahmen zu können. — Es ist auch wohl üblich, den Schüler auf dieser Stufe mit dem Kopiren grosser Gemälde vielfach zu beschäftigen. Nach meiner Ansicht mit Unrecht; die auf solche Uebungen verwendete Zeit und Mühe bringt nicht die verhältnissmässige Frucht. Die Farbe erscheint jedem Künstler von wirklichem Talent in eigenthümlicher Art und Weise, hier ist also gerade ein Punkt, wo man den Schüler weniger auf die Werke Andrer, als auf die Betrachtung der Natur selbst verweisen muss. Man lasse ihn daher, wenn er die vorhin erwähnten ersten Aufgaben gelöst hat, gleich einige Bildnisse nach der Natur selbst malen. Der Lehrer wird wohl thun, wenn er ihm zuerst nach dem Modelle einigemale die Farben mischt, damit der Schüler sich eine zweckmässige und bestimmte Methode in der Behandlung derselben bilde, welches zur Schnelligkeit im Arbeiten ungemein viel beiträgt. Dann steigre man die Uebung im Koloriren bis zum Malen ganzer Figuren nach dem Modelle. Dass letzteres nicht durchaus in Lebensgrösse zu geschehen braucht, versteht sich von selbst, da es ungemein viel Zeit kosten würde, und es hier nur darauf ankommt, dass der Schüler einen recht gediegenen und klaren Begriff von der Farbe bekomme. Nichts desto weniger ist es rathsam, einige Köpfe in Lebensgrösse malen zu lassen, da die Behandlung, Zeichnung und Färbung der Carnation im Grossen unendlich schwieriger ist als im Kleinen. Dieser Zweig des Studiums ist leider in unserer Zeit ein sehr vernachläs-

sigter, und diese Vernachlässigung ist Schuld, dass Kunstwerke, welche im Carton oft viel Freude machen, im Bilde kaum anzusehen sind.

Das Studium der Anatomie ist von unerlässlicher Nothwendigkeit. Nur aus dem vollkommenen Begriffe von der Construction eines Körpers kann etwas Richtiges hervorgehen, wie liesse sich aber jener Begriff ohne anatomische Studien erlangen? — Besonders zweckmässig ist es, nach gut secirten Theilen zeichnen zu lassen.

Architektur und Perspective sind eben so nothwendige Hülfswissenschaften; besonders bildet letztere die Grundsätze über Verkürzungen und Vertiefungen aus. Freilich muss das Gefühl für Perspective dem künstlerischen Auge schon angeboren sein, aber auch das begabteste Auge wird durch die Wissenschaft Bestätigung und Sicherheit gewinnen, und mit ihren Principien die Probe des Exempels gleichsam machen, welche der natürliche Takt herausgerechnet hat. Ueber die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers existiren gründliche Werke, deren Kenntniss (indem die Grundregeln gewöhnlich Ergebnisse aus den Messungen der schönsten Antiken und Modelle sind) bei der Ausführung grosser Arbeiten den grössten Nutzen gewährt. Die Zeit, welche man auf das Studium derselben verwandt, bringt sich nachher in vollem Maasse wieder ein.

III. Erste Klasse.

Hat ein junger Mann die Fähigkeit, eine lebensgrosse Figur nach der Antike und eine Figur nach dem lebenden Modelle gut zu zeichnen, kann er ferner ein gutes Bildniss malen, und hat er sich mit den im vorigen Abschnitte erwähnten Hülfswissenschaften vertraut gemacht, dann befindet er sich auf dem angemessenen Standpunkte, an die Ausführung eigner Erfindungen zu gehn. Hat ihn sein Genius während der Zeit, wo er in der vorbereitenden Klasse arbeitete, nicht schon gezwungen, Compositionen zu versuchen, so steht es misslich mit dem Talente der Erfindung, und der Lehrer dürfte wohl thun, ihn zu den blos unmittelbar nachahmenden Fächern der Malerei zu verweisen. Besuchte aber die Muse in einsamen Stunden den jungen Künstler, regten die Bilder seiner Einbildungskraft seine Seele so mächtig an, dass die noch ungeübte Hand wenigstens in verständlichen Umrissen dieselben wiedergab, so beginnt nun das Geschäft des Lehrers auf der höchsten Stufe des Lehrlingstandes, von welcher er die Schüler dann in die Welt und zu der Führung durch sich selbst entlässt.

Die Fähigkeit des Lehrers kann nach meiner Meinung auf dieser Bildungsstufe fast nur in Rath und Warnung vor Fehlern und Irrthümern bestehen; ist der Lehrer selbst wahrhaft eingeweiht und vertraut mit der Entstehungsweise poetischer Erzeugnisse, so wird er Achtung hegen vor der Eigenthümlichkeit des Schülers. Er wird sich mithin bei den ihm vorgelegten Entwürfen des Schülers darauf beschränken, ihm zu sagen, wo die Situation überhaupt entweder nicht richtig aufgefasst oder nicht klar genug wiedergegeben ist; er wird ihn aufmerksam machen, wenn die einzelnen Charaktere nicht richtig angedeutet sind. Auch mag er ihm allenfalls sagen, wo eine Steigerung des Ausdrucks nothwendig erscheint; die Correkturen selbst überlasse er aber jederzeit der eignen Hand des Schülers. Wenn er hineinzeichnet, so kann daraus nur ein Missverhältniss entstehn. Identisch sind die Geister zweier Künstler nie, es wird daher, auch vorausgesetzt, dass die poetische Gabe des Lehrers grösser sei als die des Schülers, ein solches Verfahren höchstens nur die Erscheinung eines Flickens von glänzender Farbe auf einem minder scheinbaren Kleide hervorbringen. Man hüte sich dasjenige anzutasten, was gerade dem Kunstwerke den grössten Reiz verleiht, nehmlich die Originalität der ersten Vorstellung. Lehrer, die nach dem entgegengesetzten Princip verfahren, werden in ihrer Schule immer nur eine leere Manier erzeugen, die Schüler sind dann nichts als schwache Reflexe ihres Meisters.

Aus mehreren vorgelegten Entwürfen, die der Ausführung werth erscheinen, wähle aber der Meister wo möglich zur Ausführung des ersten Bildes die Composition eines einfachen Gegenstandes. Der gründlich ausgebildete Künstler muss aus eigner Erfahrung wissen, wie schwierig die gediegene Ausführung (und nur eine solche kann den Schüler fördern) auch einer einfachen Gruppe ist. So wie es sich von selbst versteht, dass bei dem allerersten Entwurf, der ein reiner poetischer Erguss des Berufenen sein soll, kein Modell angewandt werden kann, so sehr ist nun bei der Ausführung des Entwurfes die besonnenste Benutzung aller sich darbietenden Hülfsmittel durchaus zu empfehlen. Nur die vollkommen naturgemässe Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe gibt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerkes. Natur muss in jedem Theile des Bildes sein, wenn gleich nicht die Natur des Modells, d. h. die Copie dieses oder jenes Lastträgers oder Soldaten, der im antiken Helm oder in der Tunika und im Mantel des Apostels, gleichsam nur mit den

Aeusserlichkeiten, den Emblemen der Charaktere, aufgeputzt vor dem Künstler hingestellt ist. Wozu benutzt also der Künstler das Modell? Dazu, dass er sich von dem wirklichen Vorhandensein der Elemente überzeuge, die, durch die Sinnenwelt zerstreut, von ihm mit einem geistigen Bande untereinander verknüpft und zum poetischen Zwecke verarbeitet werden. Der Zweck der Anwendung des Modells muss also bei der Ausführung zuvörderst darauf gerichtet sein, zu prüfen, ob ein Mensch überhaupt fähig sei, die Stellung des Entwurfes zu machen.

Es geschieht bei dieser Gelegenheit zuweilen, dass ungeschickte Modelle, deren Gefühl aus Mangel an Bildung nicht hinreicht, sich in die gegebene Situation zu versetzen, durchaus nicht in die projectirte Stellung hineinkommen können. Der bescheidene Schüler fürchtet, etwas Unnatürliches ausgedacht zu haben. Für die Bedeutung und den Ausdruck der Figur ist die richtige Auffassung der Hauptbewegung äusserst wichtig. Bei der Ungeschicklichkeit der meisten Modelle gewöhnlicher Art thut daher der Künstler wohl, wenn er einen Kameraden oder sonst einen verständigen Freund, der seine Absicht begreift, bittet, die Stellung wenigstens so lange zu machen, bis er den Gesammtausdruck derselben richtig gezeichnet hat. Zu der Ausführung einzelner Theile ist es ohnehin nothwendig, die Studien des Nackten wo möglich in dem Maasstabe, in welchem das Bild ausgeführt wird, zu zeichnen. Auch bei drapirten Figuren und Gruppen ist es von entschiedenem Nutzen, wenigstens die Hauptlinien des Nackten zuerst aufzuzeichnen; denn gewisse Punkte, selbst des schwersten Mantels, liegen dennoch unmittelbar auf dem Nackten, z. B. Schulter- und Kniepunkte. Wenn man nun nicht wenigstens den Umriss der nackten Gestalt und diejenigen Punkte, welche die Gelenke angeben, hat, so schleichen sich später leicht Fehler gegen das Hauptverhältniss ein, die bei der Schattengebung und weiteren Vollendung erst recht bemerkbar werden und dann kaum zu redressiren sind. Man thut wohl, Hände und Füsse in der Grösse der Ausführung zu studiren, selbst wenn auch die Form des Bildes erlaubt, unmittelbar nach dem Modell fertig zu malen.

Das Studium der Köpfe muss besonders bei den ersten Bildern ja recht gründlich betrieben werden, denn wenn auch gerade hier die meisten Modelle höchst ungenügend erscheinen, den idelrten Charakter vorzustellen, wenn aus dem Modelle in der Regel nur einzelne Materialien zu der Poesie des Bildes entlehnt werden können, so ist das anempfohlene Studium lebender Köpfe doch deshalb sehr nothwendig, weil der Künstler nur durch die sorgfältige Beobachtung der Natur die Flächen und Abweichungen in der gedachten Beleuchtung kennen lernen kann. Mit dieser Kenntniss ausgerüstet, wird er sich nachher viel unbefangener ganz seiner Empfindung von dem darzustellenden Charakter überlassen dürfen. Das Gefühl allein bewahrt nicht vor der Karikatur. Wir haben leider Bilder entstehen sehen, die, unter Thränen der Rührung gemalt, dennoch uns den seltsamen Anblick schiefer Gesichter mit unnatürlich verdrehten Augen zeigten. Phantasie, Empfindung und tiefes Verständniss der Formen und Farben müssen Hand in Hand gehen, um ein gutes Kunstwerk zu erschaffen; in dem Maasse wird es unvollkommener, als eine oder die andere jener Eigenschaften ein ungehöriges Uebergewicht erlangt. — Man wird mir, wenn ich das Aufzeichnen der nackten Figuren auch bei drapirten Gruppen verlange, vielleicht den Einwurf machen, dass ein solches Aufzeichnen von etwas Andrem, als dem Gegenstande der Composition selbst, den Künstler irren und stören möchte; man wird mir einwenden, dass, wenn jemand z. B. die zwölf Apostel in irgend einer dramatischen Handlung darzustellen hätte, die zwölf aufgezeichneten nackten Umrisse den Beschauer eher an alles andere erinnern würden, als eben an die Darstellung von zwölf Aposteln. Der Laie wird die Apostel freilich nicht in den Umrissen erkennen; für diesen ist aber auch ein im Entstehen begriffenes Werk noch nicht vorhanden. Der Erfinder eines solchen Bildes (und hier appellire ich an alle wahrhaft erfindende Künstler) wird nur nöthig haben, einen Blick auf seinen ersten Entwurf zu werfen, um sogleich den Gegenstand, wie er im ersten Augenblick der Schöpfung vor seiner Seele stand, in voller Frische sich hervorzurufen. Der beschauende Laie sieht überhaupt in dem ersten skizzirten kleinen Kontur nichts, als eben diesen; der erschaffende Künstler aber sieht in ihm, vermöge der Kraft seiner Phantasie, das vollendete Bild. Dem geübten erfindenden Künstler wird es sogar nicht schwer fallen, den Entwurf eines andern Künstlers sich als vollendetes Bild vor die Seele zu stellen.

Jetzt noch ein Wort über die Drapirung der Figuren. Die Verfahrungsweise hiebei kann eine dreifache sein und jede Art, zweckmässig angewandt, kann von Erfolg sein. Kommt es z. B. darauf an, bei einem grossen Freskogemälde (in welchem eine Menge drapirter Figuren vorkommt) lebendig die Hauptintention einer Figur auszudrücken, und wird nicht die äusserste Abrundung bis zur täuschenden Vollendung verlangt, so ist es am zweckmässigsten, ein gut ausdauerndes Modell zu wählen, die

Draperie, wenn auch nur theilweise, unmittelbar nach dem Leben zu zeichnen und nachher seine Studien auf dem Carton anzuwenden. Solche Gewandstudien finden wir unter den Handzeichnungen Raphaels, welche in seinen Fresken und Tapeten wieder vorkommen. Diese Weise setzt nun eine grosse Schnelligkeit in der Auffassung des Allerbezeichnendsten in der Natur voraus, so wie ein scharfes künstlerisches Gedächtniss, um dasjenige nachher zu ergänzen, was in der kurzen Zeit nicht unmittelbar nach dem lebenden Modell vollendet werden konnte.

Hat man dagegen den Vorsatz, in einem weniger complicirten Gegenstande nicht allein und vorzugsweise die poetische Idee des Ganzen zu charakterisiren, sondern wünscht man die äusserste Abrundung und Vollendung aller Theile, die grösste Wahrheit der Farbe und Harmonie der Lichtwirkung, so ist ohne allen Zweifel das Modelliren eines Mannequins das zweckmässigste. Da nur die Theile, welche mit der Drapirung im Gemälde sichtbar werden sollen, modellirt werden, so reicht es zu, wenn das Modelliren etwa halb oder höchstens zwei Drittheil der Lebensgrösse geschieht (indem man sich sodann etwas feinerer Stoffe, als die darzustellenden sind, bedient), so ist das Verfahren auch gar nicht mit so viel Unkosten an Zeit und Geld verbunden. Hier lässt sich nun alle Besonnenheit und Ruhe, sowohl im Legen der Gewänder, als im Studiren nach denselben, anwenden, und ich gestehe, dass ich diese Weise bei Arbeiten sehr ausgeführter Art, insbesondere bei Oelgemälden, als die am schnellsten zum genügenden Resultat führende, erprobt habe. Das flüchtige Studium, unmittelbar nach dem lebenden Modell gezeichnet, verlässt den Künstler bei der Uebermalung und Vollendung eines Gewandes. Das, was noch fehlt (vorausgesetzt, dass der Künstler Bescheidenheit und Einsicht genug hat, den Mangel zu fühlen), aus der Vorstellung hinzuzuthun, ist schwieriger, als man anfänglich denkt, und so bleiben denn unbefriedigende Theile in einem Oelgemälde zurück, dessen eigenthümlichster Vorzug vor andern Gattungen der Malerei doch gerade in der grossen Harmonie der Vollendung des Ganzen bestehen sollte.

Der Gliedermann kann endlich dem Porträtmaler insbesondere nützlich werden. Stoffe aller Art, die das bestimmte Durchfühlen der nackten Gliedmassen nicht zulassen, und deren Reiz gerade in dem Pikanten der Auffassung ihrer Materie liegt, welche deshalb unmittelbar nach der Natur vollendet werden müssen, können am besten nach dem Gliedermann gemalt werden.

Es ist leicht begreiflich, dass bei allen diesen Studien das Maass der natürlichen Anlage und der vorhergegangenen Uebung sehr entscheidend ist und dass ein grosser Geist aus einem geringen und unvollkommenen Motiv in der Natur ein treffliches Gewand schaffen, dass im Gegentheil ein mangelhaftes Talent auch nach dem reichsten Vorbilde vielleicht nur etwas höchst Ungenügendes hervorbringen wird.

Ist der Karton des Gemäldes nun vollendet, so glaube ich, dass bei einem einigermaassen reichen Gegenstande die Anfertigung einer Farbenskizze nothwendig wird. Schwankt man über die Vertheilung des Lichts und der Farben, so sind Aenderungen im Kleinen äusserst leicht und nicht zeitraubend; das Bild tritt dem Geist des Künstlers immer klarer entgegen, und er findet bei der Anfertigung nicht mehr so viel Hindernisse, die doch am Ende nur dadurch entstehen, dass derselbe nicht jederzeit klar genug weiss, was er will. Das Probiren aber ist sehr ermüdend und zeitraubend.

Was die Behandlung der Farbe betrifft, so sieht man so verschiedene Weisen, die zum Ziele führen, dass man fast zu dem Glauben gelangt, ein jedes grosse Talent erschaffe sich die seinem Geiste angemessene Technik. Allgemeine Regeln sind darüber so viele aufgestellt, dass es unzweckmässig ist, sie zu wiederholen, auch ist die unmittelbare thätige Unterweisung das, was am schnellsten zum Ziele führt. Das Resultat meines Denkens über diesen Punkt ist jedoch dieses, dass die Materie, auf welcher gemalt wird, so wie die, womit man malt, nur einen relativen Werth habe.

Es kann in ästhetischem Sinne unmöglich entscheidend sein, ob etwas auf der Mauer, auf Holz, Leinwand, Kupfer etc. etc. gemalt, noch ob es in Wasser-, Oel- oder Wachsfarben oder mit Borst- oder Haarpinseln ausgeführt sei, sondern allein die Quantität und noch mehr die Qualität des darin lebenden Geistes entscheidet über den Werth der Darstellung; alles Uebrige hat, wie gesagt, nur bezugsweise einen Werth. Wenn man z. B. die beiden Hauptgattungen der Malerei, die Fresko- und die Oelmalerei, in dieser Beziehung vergleichen will, so wird man sagen können, dass erstere vorzüglicher sei, weitläuftige Compositionen in grossen architektonischen Räumen darzustellen, letztere dagegen wieder den Vorzug grösserer Ausführung im Einzelnen behaupte. Alle Betrachtungen, die darauf ausgehen, den einen Zweig der Kunst absolut über den andern zu stellen, entspringen, meiner Meinung nach, aus einer ungründlichen Kenntniss des Wesens der Kunst, oder aus Motiven, die der Würde der letzteren wohl sehr fern liegen möchten.

Ich kann es hier nicht unterlassen, von einer Erscheinung zu reden und gegen sie zu warnen, welche mir während meiner praktischen Laufbahn oft entgegengetreten ist, ich meine die Sucht bei jungen Künstlern, zu viel zu entwerfen und zu componiren. Besonders findet man natürlich diese Erscheinung bei Individuen von reich producirender Phantasie. Anstatt ein angefangenes Bild mit Ernst und Fleiss zu vollenden, werfen sie neue Erfindungen über Erfindungen hin, und zersplittern auf diese Weise Zeit und Kräfte. Es ist diese Krankheit (denn so erscheint mir jener Trieb) sehr zu entschuldigen, wenn gleich nicht zu rechtfertigen.

Das erste Entstehen eines Kunstwerkes setzt die Seele gleichsam in einen glücklichen Wahnsinn, die Aussenwelt verschwindet ihr und das stille Brüten in sich selbst gibt dem Künstler das herrliche Gefühl, dass seine Zufriedenheit von der Aussenwelt unabhängig sei. Viel mühsamer, schwieriger und verwickelter stellt sich die Sache bei der Ausführung. Die Phantasie muss gleichsam den Platz theilen mit dem unerbittlichen Verstande; jeden Augenblick macht derselbe mit dem Pochen auf natürliche Möglichkeit Schwierigkeiten, und gar zu leicht reisst bei jugendlich unternehmenden Geistern der Uebermuth der Phantasie den alten Kritikaster mit sich fort. Dann entstehen Unvollkommenheiten, die der nüchtern gewordene Blick nachher mit Schrecken bemerkt, Missmuth und Abneigung mehren sich. Zudem kommen bei der Ausführung jedes Bildes Zeiten, wo die natürliche Lässigkeit überhand nimmt und nur Ernst und Charakter dagegen helfen können. Sehr oft erscheint dem Künstler in solchen Momenten die erste Auffassung des Gegenstandes nicht glücklich. Der Geist ist von einem andern Sujet erfüllt, an dem er gleichsam mit neuer jugendlicher Leidenschaft hängt. Dann täuscht sich der Künstler selbst; er sagt sich vor, die neue Idee werde, entwickelt, wohl noch viel glänzendere Resultate geben; — treulos verlässt er um einen Wahn die alte Geliebte. — Und doch kann nur der Ernst und die Kraft, an die vollendete Durchführung eines Werkes gesetzt, den Künstler über sich und das Maass seiner Kräfte aufklären! Und doch lernt der Künstler nur eben durch die Anwendung aller seiner Fähigkeiten, welche Schranken ihm gesetzt sind, wenn etwa die Ausführung hinter der Idee zurück bleiben sollte. Ernst und strenge Arbeit pflegen immer bescheiden zu machen, während der Hochmuth stets entwerfender, nie ausführender Jünglinge nur geneigt ist, den Stumpfsinn der Welt anzuklagen, wenn diese ihre erhabenen Gedanken in den unvollkommenen Bildern nicht erblicken kann.

Wohin führt auch zuletzt ein solches sich Gehenlassen des Künstlers? Haben wir nicht sehr geniale Menschen gesehen, die ein Werk nach dem andern anfingen, eins nach dem andern halb vollendet in den Winkel warfen, und endlich, mit einer wahren Wuth immer Neues zu produciren, als manierirte Skizzister aufhörten? So rächt sich die treulose Behandlung des besten Geschenks, was dem Künstler wurde: des Gedankens.

Eine von manchem Kunstgenossen genährte Meinung sucht den zweiten Fehler zu beschönigen. Man wähnt, die eigentliche poetische Erfindung höre mit der Vollendung des Entwurfes auf; die Ausführung wird für etwas Subordinirtes, blosser Technik Angehöriges ausgegeben. — Wie irrig ist diese Meinung! Ich halte dafür, dass die Erfindung erst in dem Augenblick aufhöre, wo der Maler den Pinsel aus der Hand legt. Denn da aus dem früher Erwähnten hervorgeht, wie zwecklos bei einem poetischen Werke fast jederzeit das blosse treue Kopiren des Modelles sei, so ist das Vollenden ja doch auch nur ein fortwährendes Schaffen aus der Phantasie. Es werden zwar Materialien aus der Sinnenwelt dabei entlehnt, allein beständig muss jene die Lücke ausfüllen, die zwischen dem Modell und der poetischen Intention liegt. Wir finden z. B. in einem Modelle die Formen des Kopfes an sich schön und passend, jedoch müssen wir uns den Ausdruck des darzustellenden Charakters in dem gegebenen Moment hinzudenken; oder es passt die Farbe nicht zu dem Charakter, wir müssen sie deshalb aus der Vorstellungskraft zu ergänzen verstehn. Oder wir finden in den Gewändern eines Modells die auf dem Körper liegenden Partien vorzüglich und die Stellung charakteristisch bezeichnend, hingegen die Theile desselben, welche die Schenkel bedecken, sind der Stellung durchaus unangemessen und lassen die Bewegung der Figur unverständlich. Damit nun eben alles harmonisch zum Ganzen sich füge, ist es durchaus nothwendig, dass die Imagination bis ins Einzelne in beständiger Regsamkeit bleibe, und die Erfindung die in der Natur sich im Einzelnen darbietenden Schönheiten bis zur letzten Vollendung zu verschmelzen verstehe. Mir ist es daher unbegreiflich, wo bei dem Schaffen eines wahren Kunstwerkes die Erfindung aufhören sollte? Man käme von dieser Meinung, wenn sie richtig wäre, auch leicht zu der Folgerung, dass es hauptsächlich auf die Menge und Masse der Gestalten ankomme, die ein Künstler hervorzurufen vermag, um ihn gross und schöpferisch

nennen zu dürfen. — Aber warum stehen wir denn schon seit Jahrhunderten mit stiller Bewunderung vor den Werken des Leonardo und seiner Schule, die meistentheils nur einfache Gegenstände darstellten? Ist er darum ein Künstler von weniger Erfindungskraft gewesen? Warum reissen uns die Werke des Alterthums, meist einzelne Figuren, zu immer neuer Bewunderung hin? Wenn der Künstler, der den Apollo schuf, auch nur dies eine Werk geschaffen hätte, wäre er darum weniger ein bewundernswürdiger Meister von unendlicher Fantasie gewesen? Der wahre Kenner wird aus der Anschauung eines einzigen Kopfes ersehen können, ob sein Schöpfer ächten poetischen Geist besass oder nicht. Das Kunstwerk ist erst da, wenn es vollendet ist. Je trefflicher die Ausführung, desto tiefer war der Geist des Künstlers, desto unermüdlicher zeigte sich sein schaffendes Vermögen. Wer etwas in der Kunst für Handwerk ausgibt, der schmäht die Kunst, und spricht ein Künstler ein solches Urtheil aus, so fällt er im Grunde sich selber das Urtheil.

Nach obiger Mittheilung der eigenen Principiendarlegung des leitenden Meisters haben wir nun die Schule selbst in nähere Betrachtung zu ziehen.

Bevor wir von den Leistungen der Düsseldorfer im Allgemeinen und Besondern sprechen, lassen wir zunächst eine Uebersicht folgen über die Gesammtheit der zur Schule im engern und weitern Sinne zählenden Künstler und Meister.

Achenbach (Andreas) von Kassel, Landschafter und Seemaler.
Adloff (Karl) von Düsseldorf, Landschafter.
Becker (Jakob) von Worms, jetzt Prof. und Leiter der Malerklasse im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main. Volksmaler.
Bendemann (Eduard) von Berlin, jetzt Prof. an der Akademie zu Dresden. Meister in elegisch-epischen und idyllischen Gemälden.
Benzon, Geschichtsmaler.
Berendt (Moritz) von Berlin, Geschichts- und Genremaler.
Blanc (Louis) von Berlin, Meister im romantischen Genre, Schüler von Julius Hübner.
Böcking (Adolf) von Trarbach, Landschafter.
Boser (Karl Friedr. Adolf) aus Halbau in Schlesien, Genre- und Bildnissmaler.
Breslauer (Karl) aus Warschau, Landschafter.
Camphausen (Wilhelm) von Düsseldorf, Schlachtenmaler.
Canton (Gustav) von Mainz, Landschafter, Schüler Schirmers.
Carl (Adolf) aus Altona, Landschafter. Gest. 1845 zu Rom.
Claasen (Karl) von Düsseldorf, Meister in biblischer und romantischer Geschichtsmalerei.
Claasen (Lorenz) von Düsseldorf, Oel- und Freskomaler, Meister in romantischen Geschichtsbildern.
Conrad (Karl Em.) von Berlin, Architekturmaler und Landschafter.
Dahl (Karl) von Berlin, Landschafter.
Deger (Ernst) aus Bockenem bei Hildesheim, der Hauptjünger Schadow's in der religiösen Geschichtsmalerei.
Dielmann (Friedrich Jakob) aus Sachsenhausen bei Frankfurt, Volksmaler.
Ebers (Emil) von Breslau, Volksmaler.
Ehemant (Fr.) von Frankfurt am Main, Landschafter. Schon verstorben.
Ehrhardt (J.) von Berlin, Maler biblischer Geschichten.
Fay (Josef) von Köln, Geschichts- und Genremaler.
Fleigraf (Karl) von Berlin, Genremaler.
Friedrich (Dr. Eduard) von Hannover, Landschafter und Genremaler.
Funk (H.) von Herford, Landschafter, Schüler Schirmers. Jetzt in Frankfurt.
Fürstenberg (Solly) von Berlin, Genremaler.
Geselschap (Eduard) aus Wesel, Genremaler.
Götting (J. P.) von Aachen, Geschichtsmaler.
Grashoff (Otto) von Köln, Genremaler.
Greven (Anton) von Köln, Maler romantischer Scenen.
Gurlitt (Louis), Landschafter.
Haecke (Josef) von Mühlheim am Rhein, Landschafter.
Happel (Peter) von Arnsberg, Landschafter.
Hasenclever (Peter) aus Remscheidt, Volksmaler.
Heine (Wilhelm) von Bremen, Volksmaler.
Hengsbach (Franz) von Werl, Landschafter.
Heubel (Alexander) aus Riga, Geschichtsmaler.

Heunert (Fr.) von Soest, Landschafter.
Hildebrandt (Theodor) aus Stettin, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Geschichts- und Genremaler.
Hilgers (Karl) von Düsseldorf, Landschafter.
Holthausen von Uerdingen, Genremaler.
Höninghaus (A.) von Krefeld, Landschafter.
Hoyoll (Peter) von Breslau, lyrischer Maler.
Hübner (Julius) aus Oels in Schlesien, Prof. an der Akademie in Dresden, Meister im biblischen und romantischen Fach.
Hübner (Karl) von Berlin, Volksmaler.
Jacobi (P. R.) von Königsberg, Landschafter.
Ihlée von Kassel, Geschichts- und Genremaler.
John (Aug. Wilh.) von Templin, Landschafter.
Jordan (Rudolf) von Potsdam, Volksmaler.
Ittenbach (Friedrich) von Königswinter, kirchlicher Maler.
Jungblut (J.) von Aachen, Historien- und Bildnissmaler.
Kehren (Josef) aus Wevelinghoven, kirchlicher Maler.
Keller (Josef) von Linz, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Kupferstecher.
Kiederich (P. J.) aus Paderborn, Geschichtsmaler in der romantischen Richtung.
Kiesling (F. A.) von Potsdam, Landschafter, Schüler des Prof. Schirmer.
Klein (Wilh.) von Düsseldorf, Landschafter.
Knorr (Julius) aus Königsberg, Geschichts- und Genremaler.
Koch (Heinrich) von Krefeld, Landschafter, Schüler Lessings.
Köhler (Christian) aus Werben in Preussen, Geschichtsmaler.
Kretschmer (Hermann) aus Anklam, Genremaler.
Krigar (H.), Genremaler.
Lachewitz (S.), Thiermaler.
Lange (Gustav) von Mühlheim am Rhein, Landschafter.
Lange (Julius) von Darmstadt, Landschafter.
Lasinsky (Adolf) von Koblenz, Landschafter, Schüler des Prof. Schirmer.
Lasinsky (Aug. Gustav) von Koblenz, Geschichts- und Genremaler, auch Landschafter. Jetzt in Köln.
Lehnen (Jakob) von Hinterweiler, Stilllebenmaler.
Lessing (Karl Friedrich) von Breslau, Professor, Hauptmeister im Geschichts- und Landschaftsfach, Hauptstammhalter der Schule.
Leu (A.), Landschafter.
Leuw (Fr. de), Landschafter.
Maassen (Theodor) von Aachen, Historien- und Genremaler.
Martersteig (Friedrich) von Weimar, Genre- und Geschichtsmaler, Schüler des Prof. Sohn.
Mengelberg (Otto) aus Köln, Geschichtsmaler.
Meyer (Joh. Georg) aus Bremen, Geschichts- und Volksmaler.
Meyerheim (Fr. Ed.) von Berlin, Volksmaler und Architekturlandschafter.
Michelis (Franz) von Münster, Genremaler.
Minjon (Josef) von Düsseldorf, Genremaler, Schüler des Prof. Sohn.
Mücke (Heinrich) von Breslau, akademischer Lehrer zu Düsseldorf, Geschichtsmaler in Oel und *al fresco*.
Müller (Andreas) von Darmstadt, Historien- und Genremaler, auch Landschafter.
Müller (Karl) von Darmstadt, Historienmaler.
Nerenz (Wilhelm) von Berlin, Genremaler.
Normann (Rudolf von) aus Stettin, Landschafter, Schüler Schirmers.
Oer (Theobald von) aus Münster, Maler romantischer Scenen etc. Kunstschriftsteller. Jetzt in Dresden.
Plüddemann (Hermann) aus Kolberg, Geschichtsmaler in Oel und *al fresco*.
Porttmann (W.), Landschafter.
Pose (Ed. Wilh.) von Düsseldorf, Landschafter, Schüler Lessings und Schirmers.
Preyer (Joh. Wilh.) von Eschweiler, Stilllebenmaler.
Pulian (Joh. Gottfried) von Meissen, Architekturmaler.
Reinick (Robert) von Danzig, Historienmaler und Dichter. Jetzt in Dresden.
Rethel (Alfred) von Aachen, Geschichtsmaler. Jetzt zu Frankfurt am Main.
Richter (Adolf) aus Thorn in Preussen, Genremaler.
Ritter (Henry) aus dem nordamerikanischen Staate Canada, Volksmaler.
Rustige (Heinrich) von Werl in Westfalen, Genremaler zu Mainz.

Saal (G.), Landschafter.
Schall (R. J. A.) aus Breslau, Meister im religiösen Fach.
Scheins (Ludwig) von Aachen, Meister in Baumlandschaften.
Scheuren (Kaspar Nep.) von Aachen, Meister im Landschaftsfach.
Schirmer (Joh. Wilh.) von Jülich, grosser Landschafter, als Prof. und Leiter der Landschaftsklasse eine Hauptstütze der Akademie.
Schmidt (Constantin) aus Mainz, Landschafter, Schüler von Pose.
Schrader (Julius) aus Berlin, Geschichtsmaler. Jetzt in Rom.
Schrödter (Adolf) von Schwedt, Meister im komischen Genre.
Schulten (Arnold) von Düsseldorf, Landschafter, Schüler Schirmers.
Schwingen (Peter) von Godesberg, Volksmaler.
Siegert aus Neuwied, Geschichtsmaler.
Simmler (Fr.) von Geisenheim, Thiermaler.
Sohn (Karl) von Berlin, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Meister im Bildniss und in romantischen Scenen. Ein Stammhalter der Schadow'schen Schule.
Sonderland (Joh. Baptist), Genremaler und Radirer.
Steifensand, Stecher nach Meisterwerken dieser Schule.
Steinbrück (Eduard) aus Magdeburg, Meister im romantischen Genre.
Stenbock (Graf Magnus von) aus Reval in Esthland, Volksmaler. Bereits 1836 verstorben.
Stilke (Anton) von Berlin, Oel- und Freskomaler im historisch-romantischen Fach.
Teichs (Adolf) von Braunschweig, Maler romantischer Scenen. Wirkt in seiner Vaterstadt.
Vogel (Peter) von Frankfurt am Main, Maler im romantischen Genre. Schon 1835 verstorben.
Volkhardt (Wilhelm) aus Herdicke in Westfalen, Geschichtsmaler.
Voss (Jakob) von Wassenberg, Historienmaler.
Wegelin (Adolf) von Cleve, Architekturmaler.
Wichert (Fr.), Landschafter.
Wiegmann (Rudolf), Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Baumeister, Architekturmaler und Kunstschriftsteller.
Wilms (Johann) von Düsseldorf, Stilllebenmaler, auch Maler komischer Genrestücke.
Wittich (H.) von Berlin, Genremaler, Schüler von Julius Hübner.
Zwecker (J. B.) zu Frankfurt am Main, Landschafter, Geschichts- und Genremaler in der romantischen Richtung.

Wenn man die Richtung Wilhelm Schadow's als eine auf das zartere Element der Farbe und den Ausdruck innerlichen Gefühles gerichtete bezeichnet, so ist damit im Allgemeinen auch das Kunstwesen und Kunstverdienst seiner Schule angedeutet. Die Werke der Düsseldorfer stehen zu den Leistungen der gleichzeitig in München erblühten Schule Peters von Cornelius etwa in dem Verhältnisse wie lyrische Poesieen zu epischen und dramatischen. Dieser Vergleich trifft natürlich nur im Allgemeinen; er gilt dem Gesammtwesen der Schule, abgesehen von den einzelnen bedeutenden Ausnahmen, die sich in derselben geltend gemacht haben. Die Schadow'sche Schule nahm in ihrem ersten Stadium ihre Richtung mehr auf das Liebliche und Zarte als auf das Hohe und Ernste; sie zeigte eine fast schmelzende Poesie der Erfindung, mehr Aufmerksamkeit auf die Farbe als auf die Zeichnung, und erstrebte eine einschmeichelnde Farbenharmonie mittels einer künstlichen mildernden Beleuchtung, die fast den grössten Theil des Gemäldes in warmem Halbdunkel erscheinen lässt. Daraus erklärt sich auch die auffallende Anziehungskraft, welche die Produktionen der Düsseldorfer sofort auf das Publikum übten; solche Anmuth und Weichheit konnte für die Masse der Beschauer nur äusserst anlockend sein, war ja doch alles Rauhe gleichsam excommunicirt aus den sanften Gebieten, worin sich die Düsseldorfer Darstellungen bewegten. Wenn nun in den meisten Bildern aus der ersten Periode der Schule die lyrische Subjektivität zu einer fast musikalischen Wirkung getrieben war und darin eine Ausartung, eine nicht abzuleugnende Hinneigung zum Sentimentalen, zu süsslicher Gefühlsverschwommenheit verspürt ward, so trat doch bald auch in vielen andern Schöpfungen, welche eine gereiftere Periode der Schule ankündigten, ein ernsteres gediegeneres Kunststreben hervor, wo sich eine würdige Auffassung in Verbindung mit der porträtwahrsten Individualisirung der Formen und des Ausdrucks offenbarte. Freilich behielt diese Individualisirung noch meist etwas

Subjektives, Lyrisches, und verstieg sich selten zu jener dramatischen Lebendigkeit, wo die Figur gleichsam auf Wort und That zugleich ertappt wird. Man betrachte eins der ausgezeichnetsten Geschichtswerke aus der höhern Anlaufzeit der Schule, Lessings Hussitenpredigt, und man wird zugeben müssen, dass jede Figur, einzeln genommen, der Ausdruck eines lyrischen Gemüthszustandes sei; keine schreitet aus sich oder aus dem Maler (denn alle diese Figuren sind nur Reflexionen des Malers selbst) in objektiver Weise heraus, sondern jede verharrt in ihrem Gemüthszustande unverbrüchlich, träumerisch, in und über sich selbst brütend. Daher fehlt es der Composition an Leben und Bewegung, an dramatischer Handlung; auch sind die Figuren zu absichtlich rund herum aufgestellt, als Repräsentanten der Gefühle, in welche sich der Künstler bei der Behandlung des Gegenstandes hinein empfand. Das wilde Durcheinander, die grossartigen Verwickelungen und Verschlingungen, die wir bei Cornelius und Kaulbach finden, und worin sich die schöne Unordnung dem Blicke des Kenners in die bewundernswertheste Ordnung auflöst, finden wir bei den Düsseldorfern nicht oder nur in untergeordnetem Grade. Meist begnügen sie sich mit zwei oder drei Figuren, wo Andere deren doppelt oder dreimal so viel brauchen würden. Julius Hübner malte einen Simson, wie er die Säulen neigt, und brauchte dazu nur die zwei porträtähnlichen Figuren eines muskelkräftigen Mannes und eines Kindes (denn die Düsseldorfer stellen gern den Gegensatz zwischen Alter und Jugend dar) und zwei Säulen, die der Simson fasst. Man sieht hier, was charakteristisch für die Düsseldorfer Geschichtsmalerei ist, nur den Beginn der That, nicht die That in ihrem ganzen Umfange, ihren Folgen und schrecklichen Wirkungen. Wir erinnern uns, wie diese ein zwar manierirter, aber fantasiereicher Niederländer (Gerard Hoët in der letzten Hälfte des 17. Jahrh.) dargestellt hat; Steinmassen und Säulenkapitelle stürzen wirr und wild durcheinander, untermengt mit einzelnen ringenden, aufschreienden und todten Menschen, und schon beginnt auch Simson der über ihn zusammensinkenden Last zu erliegen. Solcher Vergleiche liessen sich noch sehr viele anstellen. Die Hauptvorzüge der Düsseldorfer sind ihre delikate Detaillirung, ihr glänzendes Kolorit (worin die Münchner schwerlich, leicht aber die Belgischen Meister mit ihnen concurriren können), ihre zarte Naturliebe und eben jene tiefinnerliche Gemüthlichkeit, welche freilich einen ansehnlichen Theil der Schule auf dieselben Abwege geführt hat, wohin viele unsrer Dichter und Componisten mit ihrer allzu romantischen Gemüthswendung und ihrem modernen Zerrissenheitsgrame gerathen sind.

Rücksichtlich der ersten Periode der Schule trifft immer noch das scharfe Urtheil, welches wir aus dem Dichter- und Richtermunde Karl Immermanns kennen. „Bei den Düsseldorfern — so lauten seine Worte — vermisst man die geniale Sicherheit des *à plomb* der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten: es sind Versuche, schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personelles ausdrückend, und der Scheu, Fehler zu begehen. Diese Furcht vor gemalten kühnen dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug ihrer Schule. Weichlichkeit, stereotyper Schmerz und Brüten, — diese sentimal romantische Stimmung lag in der Zeit; die Poesie ging voran. Das Weiche, Ferne, musikalisch Contemplative, Subjective waltet vor, anstatt des Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden. Es sieht übrigens aus dieser Zeit abermals ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer und poetisch zusammengeflochtener, als der alte pudrige. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Ursprünglichkeit, welche die Haare entweder frei wallen lässt oder kurz abschneidet. Aber das Höchste kann nicht kommen, wenn nur durch Methode, Kritik, Einsicht und Klugheit gleichsam zur Kunst die Gelegenheit gemacht wird. Der Gründer der Schule war mehr Theoretiker als Praktiker; .... die eigene, selbstständig gefundene Farbe fehlt den Düsseldorfern."

Seit Immermann dieses Urtheil niedergeschrieben, ist die Schule in ein anderes Stadium getreten. Die Thatsache der Entzweiung, der Gegensätze in den künstlerischen Bestrebungen, spricht davon. Zum Heil der Schule erfolgte im Schoosse derselben die Scheidung unverträglicher Richtungen, denn bereits schien eine von der religiösen Richtung begünstigte Versumpfung der Schule eintreten zu wollen, so dass nichts Wohlthätigeres kommen konnte als ein Principienkampf, durch welchen die nothwendige Fegung des akademischen Sauerteiges vermittelt und die Trennung der sich befehdenden Elemente entschieden ward. Demzufolge sind nun in der Composition die Ansichten der Künstler so verschieden, wie der heutige Naturcult von der abergläubischen Gewohnheit, und das gemeinsame Band, welches die Düsseldorfer zusammenhält, beruht daher nur noch auf Aeusserlichkeiten. So ist ein allgemein hervorstechender Zug der Schule jene bildnissartige Behandlung, welcher sich Naturwahrheit und Wärme des Kolorits, Correctheit der Zeichnung und ein feines Gefühl für harmonische und anmuthige Gruppirung zugesellen.

Lessings Genialität und selbstständige Hinstellung hat den gesunden Kern der Schule erlöst von den Schaalen der Hyperromantik und Ascetik; der reinste Realismus, der edelste Naturalismus hat die Fahne erhoben, deren Träger fortan allein vermögend sind die Schule einer goldenen Zukunft entgegenzuführen. Zwar hält noch der Stamm der alles Heil in der Religion und Romantik Suchenden viele Unselbstständige im Schlepptau, doch wächst von Jahr zu Jahr die Zahl der Selbständigen und es erhebt sich genüber der auf ihrem verrotteten Princip bestehenden Schaar eine jüngere Schule, welche ergriffen ist von einer wunderbaren Sehnsucht nach Naturtreue, selbstständigen Anschauungen und innerer Wahrheit. Das Leben und die Natur in ihren reinsten Erscheinungen bildet den Vorwurf ihrer Darstellungen; sie haben ihr Herz nicht an die typischen Götzen, seelenkranken Heiligen und romanhaften Ritter verkauft, sondern streben mit glücklichstem Erfolge, die Schöpfungen der Kunst auf das Gebiet der Wirklichkeit und des heutigen Bewusstseins zu versetzen. Wie sich aber Volksmalerei und Landschaft heben, so wird auch die Malerei der ächten Geschichte, die wahre monumentale, nicht an kirchlichen und höfischen Wänden klebende, sondern freiere Räume beschreibende Malerei erblühen, und wir werden künftig bewahrt bleiben vor den zum Ueberfluss behandelten Historietten krankhafter Romantik, welche als Schimmelbildungen der Schule keine andre Rolle mehr zu beanspruchen haben, als auf ihren wahren Werth, welcher gleich Null ist, herabzusinken. Trösten wir uns mit der erfreulichen Botschaft von der innern Gesundheit der Schule; überwunden ist im Allgemeinen die nervlose Gefühlsschwelgerei; reinmenschliche, naturfrische Anschauung hat die Oberhand gewonnen und der Ernst der Geschichte wie der Humor des Lebens offenbart sich in Schöpfungen, welche den sprechendsten Beweis liefern, dass diese Schule sich als eine zukunftberechtigte fühlt.

Die höchste Aufgabe der Schule ist ihre Vermittelung mit der Zeit. Den wahren Kunsttendenzen sind unsre Zeitansichten nur günstig. Was heut ein gelungenes Kunstwerk heisst, das charakterisirt sich durch kluge Beobachtung der äussern Lebenserscheinungen, durch subjektive Freiheit der innern Auffassungsweise, oder um es mit einem Worte zu sagen: durch edlen Natursinn. Heute wie vormals folgt die Malerei dem Gebote der Mode und des Tages, nur sind jetzt diese Gebieter selbst zu Kritikern geworden und fragen vor und nach der Produktion: „was ist darstellbar?" Die Antwort lautet: Es sind die ernsten Lebensscenen, in welchen die Leidenschaft, das Herz des Menschen oder das Gemüth, in ihrer vollen Kraft losbrechend, die Schranken des Ceremoniösen, des Leeren und Falschen überschreiten und sich in ihrer menschlich-schönen Nacktheit zeigen; es sind die Darstellungen jener Momente, wo das rein Menschliche, verklärt von dem göttlichen Funken ächter Moral, durch den Nebel finstrer Vorurtheile bricht und aus der bürgerlichen Enge in das weite Land des Weltbürgerthums tritt. Das Höhere und Geistige in der m e n s c h l i c h e n Natur zur Erscheinung zu bringen, den tiefsten, innersten Gefühlen der Menschenbrust Farbe zu leihen, das ist die schönste Mission der Kunst, dieser erhabenen Gefährtin der Poesie, mit welcher sie gleiche Ziele verfolgt und dieselben unter gleicher Bedingung (Berücksichtigung der technischen Gesetze) erreicht. Die Kunst hat in jedem Besondern das Allgemeingültige auszusprechen: im Ernst wie im Heitern muss sich das Menschliche ausprägen, das Gemüthliche muss durchklingen, freilich aber frei bleiben von Weichlichkeit und Verzerrung. In der Historie verlangen wir die Durchbildung eines ernsthaften, allgemein verständlichen Gedankens; in der Landschaft suchen wir das Durchblicken einer menschlichen Idee, welche dem physischen Objekt Leben und Sprache gibt; in der heitern Volksmalerei aber wollen wir dem Spotte über das Gemeine eine Hinweisung auf das Edle vergesellschaftet sehen. In Allem verlangen wir die Wirklichkeit, weil sich eben in ihr Ideales und Gewöhnliches verschmelzen. Die Wirklichkeit, das Natürliche ist nie etwas blos Gewöhnliches oder Gemeines, vielmehr entfaltet darin eine höhere Bestimmung stets ihre schönen Schwingen. Die geistige Würde ist in Allem erkennbar, was die Grenze des Menschlichen weder nach unten noch nach oben überschreitet.

Unsre Künstlerwelt hat viel rückwärts geblickt und sich viel getäuscht durch den poetischen Zauber, welcher mehr im Gefühle des Vergänglichen als in der schönen Vergangenheit selbst wurzelt. Wer nicht durch die Brille des Vorurtheils sieht, wird finden, dass alles Grosse zunächst materielle Ursachen hatte. Wir bekennen uns zu der von Vielen verfehmten Ansicht, dass die Kunst, mehr als bis jetzt geschehen, sich die Behandlung und Veredelung zeitgemässer Gegenstände zur Aufgabe zu stellen habe; wir glauben, dass man sich nicht mit hochmüthigem Wesen abwenden darf, wenn man moderne Reflexe in unsern Kunstwerken bemerkt; nur wollen wir damit keineswegs einem grassen Materialismus das Wort reden, wohl aber haben wir die Ueberzeugung auszusprechen, dass die Poesie unsrer Kunst, sobald man sie le-

bendig wünscht, nothwendig ihre Stützpunkte im Reellen nehmen muss. Für Diejenigen, welche stets die Vergangenheit zu Rathe ziehen, genügt eine oberflächliche Anschauung um zu wissen, dass die Kunst immer ein Produkt des Lebens, nicht blos eine schöne Beigabe desselben war, so lange man wirklich sich rühmen konnte eine Kunst zu haben. Es ist sehr leicht über sogenannte Anachronismen in den ältern Bildern zu lachen, wenn man z. B. auf so vielen Gemälden der Florentiner, Venezianer und Niederländer in der Darstellung von Begebenheiten längst verschwundner Jahrhunderte die Trachten der Zeit des Künstlers antrifft; man hat aber nicht zu übersehen, dass gerade in Dem, was wir spasshaft finden, das Band lag, welches die Kunst heimisch und verständlich für die Menge machte. Unsre Vorfahren sahen dadurch ihre Ebenbilder, sie sahen sich handeln, sahen ihre guten und schlechten Handlungen personificirt; Jeder sah seine Gedanken und Gefühle, und so wirkten die Bilder lebendig; die Menge, die vor dem Altar auf den Knieen lag, sah sich so zu sagen in den Altarbildern fortgesetzt. Was aber sehen wir darin? Nur historische Facta oder gar nur geschichtliche Möglichkeiten; ja in der Benennung „historische Malerei" liegt schon der ganze Unterschied der heutigen Anschauung bezeichnet. Solche Bilder machen auf uns den Eindruck einer puren Erzählung, und es kommt daher nun schon mehr auf die Art der Darstellung, auf ihre höhere Vollendung an, ob wir uns hineinzuversetzen im Stande sind oder nicht. Wir selbst haben aufgehört handelnd darin aufzutreten, körperlich haben wir aufgehört darin zu leben; es muss daher nun unser Gefühl mit dem Gefühle, unsre Seele mit der Seele jener Gestalten in demselben lebendigen Einklange sein, als in frühern Perioden unsre äussere Erscheinung mit den im Bilde handelnden Personen harmonirte. Die Darstellung muss also vorzugsweis ein inneres Leben erhalten, und zwar ein solches, das unsrer Anschauungsweise nicht fremd ist; es muss mit einem Worte der Gegenstand wahrhaft poetisch sein, er muss die rein menschliche Empfindung ansprechen, jene höhere Seelenverwandtschaft, über die ein bestimmter Zeitabschnitt keine Macht hat.

In dieser Andeutung ist auch der Weg bezeichnet, welchen die höhere oder historische Malerei zu nehmen hat, um lebendig zu wirken. Dieser Weg ist hoch und erhaben, aber desshalb nicht unerreichbar. Es kommt hier zu allernächst auf die Wahl eines Gegenstandes an, der in unsrer Seele solche Empfindungen zu erwecken vermag; ganz ergriffen vom Gegenstande wird der Künstler auch die rechte Darstellungsweise finden und einer ebenso tiefen als energischen Auffassung eine vollendete technische Durchführung nicht fehlen lassen. In München gingen Cornelius und Kaulbach in dieser Richtung voran; obgleich sie aber ihren Compositionen grosse und edle Empfindungen zu Grunde legten, so standen doch diese Compositionen selbst für die empfängliche Mehrzahl noch zu fern, zu streng und deshalb zu kalt da, denn es fehlt ihnen jener Schmelz, jene harmonische Stimmung der Farbe, die einer schönen Musik vergleichbar, die starren Züge belebt, eines Mittels, das uns über so manchen Zweifel hinweghebt und mit melodischem Zauber die Welt verbindet. Wir wollen weder grosses Gewicht legen auf eine brillante, oft greile Farbe, wie sie Schilderungen des gewöhnlichen Lebens verlangen, noch einer sogenannten historischen, aus lauter fahlen und grauen Tinten bestehenden Farbe besonders das Wort reden, aber wir glauben, dass in einer gediegenen Farbe, in der Stimmung und Haltung der Bilder viel mehr Wichtigkeit für die Darstellung des Gedankens liegt, als man gemeiniglich gelten lassen will, dass darin ein bedeutendes Mittel für Charakteristik liegt, und was noch wichtiger für uns ist, dass eine solche Durchführung mit dem Sinne der Zeit zusammenstimmt und ihrer Wirkung gewiss ist.

München und Düsseldorf stehen sich im Allgemeinen genüber wie Form und Farbe. Dort scheint die Farbe zu sehr secundär betrachtet zu werden, hier aber scheint sie über die Form täuschen zu wollen. Das Endziel aller Bestrebungen der Malerei ist die vollendete Vermählung und Verschmelzung des Kolorits mit Zeichnung und Composition; dieses letzte Ziel, welchem sich unter den Düsseldorfern namentlich Lessing genähert, wird der Erstrebungspunkt aller Jünger einer höhern Malerei bleiben.

Ein treffendes Wort über den Werth und die Bedeutung des Kolorits für unsre Zeit hat der Münchener Professor Rudolf Marggraff bei Gelegenheit der Ausstellung der bekannten Belgischen Bilder niedergeschrieben und im Kunstblatte 1844 veröffentlicht. Die dort vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen sind ebenso wie die darauf folgende nähere Betrachtung jener Bilder auch beachtenswerth für die Schule von Düsseldorf; sie berühren jene starke Seite der malenden Kunst, deren sich nächst den Belgiern zumal eben unsre Düsseldorfer berühmen und ohne Zweifel berühmen dürfen. In diesem Betracht wird jene Stimme aus München, wenigstens soweit sie vom Kolorit im Allgemeinen spricht, wohl gern selbstredend vernommen werden.

„Dass es etwas Grosses um das Kolorit sei, wird kein Unbefangener leugnen, wenn man auch offenbar darin zu weit geht, ausschliesslich in ihm die Poesie der bildenden Kunst erblicken zu wollen. Das Poetische ist wesentlich geistiger und einheitlicher Natur und nur verschieden nach den Mitteln und Formen, durch welche es zur Erscheinung gelangt. Die Poesie malt nicht blos, sie formt auch in festen Massen und bedient sich nicht allein der Farbe, sondern auch der Sprache und des Tones und wiederum in der bildenden Kunst auch des schlichten Umrisses nur und der Composition, um sich auszusprechen.

Das Kolorit ist die musikalische Seite der Kunst; mit seiner Hilfe vermag der Künstler vor allem das Seelische der Erscheinungen: Stimmung und Gefühl, die Wärme oder Kälte, die Höhe oder Tiefe, die Zerrissenheit oder den Einklang seiner Empfindungen auszudrücken. Die einzelnen Farben sind ihm die Töne dieser sichtbaren Musik; mittels des Lichtes verbindet er sie zu mehr oder minder wohllautenden Accorden, die in der malerischen Haltung und durch das Helldunkel zu einem harmonischen oder melodischen Farbenganzen zusammenschmelzen. Jenes geschieht vorzugsweis im Gebiete der Historie, dieses in der Landschaft und im Genre. In der von zart nüancirten Tonabstufungen und vom Helldunkel bedingten Harmonie der Farben und des Lichtes offenbart sich die Poesie des Kolorits, während die Anwendung noch so kräftiger Lokalfarben und Tinten ohne den Hinzutritt des Helldunkels immer nur weniger die materielle, die sinnliche und prosaische Seite des Kolorits bilden wird.

Man könnte sagen, die Farbe sei etwas Veränderliches, Wechselndes, mehr oder weniger an der Oberfläche der Dinge Haftendes, nur darum eigne sie sich vorzugsweis zur Darstellung des Ausdrucks, der, von Gemüthsbewegungen, Stimmungen und Leidenschaften getragen, eben so schnell wie diese entstehe und vergehe, im Antlitz des Menschen wie in der Physiognomie landschaftlicher Natur sich kundgebe und, gleich dem Spiel der Wellen und des Lichts, bald leiser bald stärker, bald klarer bald trüber über der unbewegten, ruhigen und dunklen Tiefe hingleite; man könnte sagen, hierzu eigne sie sich vorzugsweis, sie versage uns aber ihre Hilfe und verweise uns an Zeichnung und Composition, wo es auf die Darstellung des Charakters der Dinge, also auf das ankomme, was das Unveränderliche und Bleibende, in den ursprünglichen, formellen und geistigen Grundlagen derselben Beruhende ist; man könnte eben so auch aus diesem Unterschiede die wunderbare Erscheinung herleiten, warum die Malerei, als die eigentliche Kunst des Ausdrucks und der individuellen Freiheit, ihre höchste und vollendetste Ausbildung dem christlichen Zeitalter verdanke, die Plastik dagegen, als die Kunst des Charakters und der individuellen Gebundenheit, vornehmlich dem klassischen Alterthum als eigenthümliche Kunstform angehöre. Wenn man im Stande ist, durch den blossen Umriss mit den nöthigen Schattirungen die Formen der Gegenstände bis zu einem gewissen Grade ziemlich vollständig wiederzugeben, dann muss diess, so scheint es, in noch höherem Maase mittels der Farbe und des Kolorits geschehen können, zu welchem sich Umriss und Schattirung wie das Dunkel zum Licht, wie der Schein zur Wahrheit verhält. Wenn sich aber durch Farbe und Kolorit die plastische Modellirung der Gegenstände in der Malerei vollkommener erreichen lässt, als durch die einfache Zeichnung, so wird sich damit nicht allein der veränderliche Ausdruck der Dinge, sondern auch ihr bleibender, vorzugsweise in der Form beruhender Charakter, das Geistige und Bedeutsame derselben, ausprägen lassen. Ja die feinsten und zartesten Bewegungen des geistigen und gemüthlichen Lebens werden sich zuletzt doch nur der zauberischen Macht des Kolorits vollkommen fügen. Man trete vor die Sixtinische Madonna und vergleiche das Urbild mit einer noch so gelungenen Nachbildung, um sich von der Richtigkeit dieses Ausspruchs zu überzeugen. Nur wenn die Kunst noch nicht dahin gediehen ist, um alle Darstellungsmittel frei zu beherrschen, möge sie sich auf den blossen Umriss und dessen monochromatische, einfarbige und schattenlose Ausmalung beschränken; auf dem höheren Standpunkte ihrer Entwicklung darf und soll sie kein Mittel verschmähen, welches ihr zu Gebote steht, und das sie mit Meisterschaft zu handhaben gelernt hat.

Auch die Natur wirkt keinesweges allein durch die Form. Der geheimnissvolle Zauber des Lichts und der Farben ist über sie in harmonischer Schönheit ausgegossen, nach seiner geistigsten und seelenvollsten Verklärung im menschlichen Antlitz sich spiegelnd. Dem feinfühlenden Künstler erschliesst sich dieser geheimnissvolle, natürliche Farbenzauber, der für ihn die unversiegliche Quelle wunderbarer Schöpfungen wird, die durch die täuschende Wahrheit ihrer blossen Erscheinung schon anziehend und reizend wirken, um wie viel mehr, wo sie zur Offenbarung hoher und göttlicher Gedanken dienen. Wir haben daher Unrecht, in einseitiger Strenge zu

verlangen, die Malerei solle nur durch Linien in Zeichnung und Composition wirken, da dieser Kunst auch das Mittel der Farbe zu Gebote steht, nicht nur um ihr als symbolischer Schmuck sich anzufügen, sondern um den tiefer liegenden geistigen Beziehungen der Gegenstände unmittelbare Form und Gestalt, den erhabensten Ideen lebendige Sprache und Ausdruck zu geben. So stark und mächtig aber ist der Reiz des Kolorits, dass selbst vorkommende Widersprüche und Mängel der compositionellen und linearen Erscheinung dagegen verschwinden. Doch hiermit ist die Möglichkeit einer Ausartung schon angedeutet, da allem künstlerischen Schaffen geistigere, bleibendere und bedeutsamere Elemente zum Grunde liegen sollen; die farbige Hülle aber, womit die Kunst ihre Werke schmückt, um sie mehr der Natur und der sinnlichen Wahrheit zu nähern, nicht zum Deckmantel wesentlicher Mängel nach Form und Inhalt dienen soll. Zeichnung und Composition sind immer und überall das Erste und Ursprüngliche eines Werkes der Malerei, auch kann beides für sich allein wirken ohne Hinzutritt der Farbe, nicht aber umgekehrt Farbe und Kolorit ohne Zeichnung und Composition, die die Träger des Inhalts und Gedankens sind. In einem Gemälde die malerische Schönheit auf Kosten der linearen und compositionellen bevorzugen zu wollen und das Kolorit zur blossen Augendienerin eines oberflächlichen, launenhaften Geschmacks herabzuwürdigen, ist ein deutliches Zeichen des Verfalls der Kunst.

Das Bild, welches der Künstler schaffen will, muss allerdings zugleich als farbige Erscheinung gedacht werden, wenn es höheren Ansprüchen des Kolorits genügen soll. Aus dieser Forderung fliessen die wesentlichsten Vorzüge des Kolorits, aber auch leicht mancherlei Mängel, weil das Streben nach wirksamen Farbeneffekten oft eine Aenderung der linearen und compositionellen Grundlagen zu erheischen scheint. Doch eben diess ist der Punkt, um welchen es sich bei dieser Frage handelt, die eine Lebensfrage für unsere Kunst geworden ist.

Das gegenwärtige Geschlecht der Künstler wie der Laien in der Kunst, die Bedeutung des linearen und compositionellen Theils der Malerei verkennend und den Werth des Kolorits, dem man eine selbständige Geltung beimisst, überschätzend, verlangen, letzterem Zeichnung und Composition zu opfern, und doch werden wir zugeben müssen, dass, wo die Vollendung der malerischen Schönheit mit der Vollendung der linearen und compositionellen Hand in Hand geht, wir uns jedenfalls auf einem höheren Standpunkt der Kunst befinden, als da, wo das Kolorit ohne den entsprechenden Anschluss an Zeichnung und Composition wirken will."

Uebergehend zur nähern Besprechung der Düsseldorfer Meister und ihrer Leistungen, beginnen wir billig mit dem Begründer und Obermeister der Schule:

Wilhelm Schadow.

Die hohen Verdienste des Leiters der Akademie, des ehrwürdigen Mentors der Meisterklasse, durch welche die Akademie sich zu einer wahren Hochschule der Malerei erhebt, sind bereits Eingangs dieses Artikels gebührend gewürdigt worden. Hier haben wir lediglich von Schadow dem Künstler zu sprechen, und zwar von dem Haupte derjenigen Fraction der Düsseldorfer, deren Schaffen sich in religiöser Richtung bewegt. Schadow's christliche Bilder sind zunächst Beweisstücke eines ernsten Studiums der Italiäner; sie zeugen von dem Bestreben des Meisters, die reizende Unschuld und frische Naivetät der erzmittelalterlichen Schöpfungen wiederzugeben. Er sah und erkannte die Herrlichkeit der christlichen Kunst in Italien, er hatte den Muth, sich der oft kalt zu nennenden Verstandesrichtung des Nordens entgegenzuwerfen, und that es mit Ausdauer. Aber durch das Studium der ältern Werke hatte sich in ihm eine elegische Stimmung erzeugt, die an dem Lebensprincipe seiner Schöpfungen nagte und sich auch der Schule, welche er malen lehrte, mittheilen musste. Die Schwermuth, welche der Grundton seines künstlerischen Wesens geworden, tritt mit ihren Folgen am Deutlichsten hervor in der Schule selbst, denn obgleich diese Schule durch Oertlichkeit und durch das Leben in einer höchst romantischen, ja noch katholischen Umgebung bedeutend mehr berechtigt war sich den mittelalterlichen Ideen hinzugeben, als dies in Berlin möglich gewesen wäre, so sahen wir doch lange in ihr ein verzweifeltes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen, und dieses Grundgefühl ist es, was aus den Vorwürfen sowohl als aus der Stimmung der meisten Bilder Schadow's und seines engern, das Christliche und Romantische pflegenden Jüngerkreises hervorgeht. In Schadow und seinen Getreuen spiegelt sich der grosse Contrast zwischen der gläubigen und denkenden Kunst; wir gewahren in ihm einen Schaffensmuth, dem sich die Wehmuth als liebe Gefährtin gesellt hat, welche fort und fort seine kirchlich idealischen Träume nährt und ihn auf einer Seufzerbrücke über die Kluft zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hinwegzuführen sucht. Es fehlt

ihm mit einem Wort die Vermittelung mit der Zeit. Wohl gibt sich in einzelnen Partien seiner Produktionen ein Zweifeln kund an der Verwirklichung seiner römischen Jugendträume, wir sehen aber kein herzhaftes Entsagen, nur ein momentanes Erwachen aus der ihn umfangenden Traumwelt. Im Ernst des Suchens nach dem Christlich-Schönen haben es ihm gewiss wenige zeitgenössische Meister gleichgethan, und in der That zeigen einzelne seiner Leistungen ihn auf einer Höhe der Conception, die ihm ein Recht auf einen bedeutenden Namen in der Geschichte christlicher Malerei sichert.

Wir gedenken zunächst seiner Kolossalfiguren der Evangelisten, welche zum Altarblatt der Werderschen Kirche in Berlin gehören. Diese Gestalten sind zu dem Vollendetsten zu rechnen, was Schadow's Pinsel geschaffen, und zugleich zu dem Meisterhaftesten, was die neuere Kunst überhaupt im Gebiete des Heiligen hervorgebracht hat. Die Köpfe sind höchst grossartig und ausdrucksvoll, nur das Antlitz des Lukas möchte vielleicht ein wenig zu jugendlich schön erscheinen. Wir erkennen in diesen Bildungen durchaus jene urchristlichen Charakterideale, deren innerstes Wesen sich in höchster Begeisterung für den Meister und seine Lehre aussprach und welche den erhabenen Beruf hatten, des Christenthums erste Schriftführer zu sein. Stellung und Haltung sind edel einfach, ungesucht, und der kleine Engel, welcher dem Matthäus das Evangelienbuch hält, ist in der That eine sehr poetische Idee. Die Zeichnung vereinigt mit grösster Correctheit eine plastische Bestimmtheit; die Falten der Gewänder sind im besten Style gehalten, und die Wahl und Betonung der Farben ist vortrefflich; jede bunte und irgend harte Zusammenstellung derselben ist glücklich vermieden; die gesammte Färbung erscheint mit einem Wort der Würde des Gegenstands völlig angemessen. Gleich herrlich in Kolorit wie in der Form ist der gedachte Engel, nur müsste sein rechtes Bein, um sich mehr noch von dem andern loszulösen, ein wenig abgedämpfter sein. In der lieblichen Anmuth des Engelkopfes liegt ein vortrefflicher Gegensatz zu dem erhabenen Antlitze des Evangelisten.

In dem für die Marktkirche zu Hannover geschaffenen Altarbilde mit lebensgrossen Figuren, welches den Heiland am Oelberge vorführt, hat Schadow einem herrlichen Motiv durch innige tiefgefühlte Ausführung zu genügen gesucht. Ein ängstliches Schweigen ruht auf der ganzen Scene. Die Christusgestalt drückt in tiefsinniger Auffassung wehmüthige Resignation aus. Die Gesichtszüge sind von etwas herbem und strengem Ausdruck, der aber gemildert wird durch das schwermüthige sanfte Auge. Mit der Rechten weckt Christus den schlafenden Petrus, während er die Linke mahnend emporhält. Im Vordergrunde ruht Johannes und etwas entfernter Jacobus. Die Stellung des Letztern, schlafend mit überhängendem Kopfe, ist wenig malerisch, wenn auch ganz natürlich als Wirkung des übermässigen Wachens. Die Jüngergestalten sind im Allgemeinen nicht energisch und markirt genug; der Maler wollte die Superiorität Christi vielleicht hierdurch mehr hervorheben, aber es bedurfte nur einer kräftigern Durchbildung des Physischen in den Formen der Jünger.

In „Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus“ (Kniestück, beim Bankier Bendemann in Berlin) hatte Schadow eine der schwierigsten Aufgaben christlicher Kunst zu lösen; es galt hier die äusserst sublime Auffassung des aus dem Grabe Erstandenen, die in den engen Grenzen der Kunst wohl unmöglich genügend auszubildende Vorstellung der äussern Gestalt eines Gottmenschen, welcher seine Menschlichkeit im Tode abgelegt, seine Mission schon erfüllt hat und sich nur den Auserlesenen noch sichtbar macht, um der Kleinmüthigen und Zweifelnden willen, welche des augenscheinlichen Beweises von seiner Ueberwindung des Todes bedürfen und nur durch sinnliche Wahrnehmung seiner unsterblichen Wesenheit sich im Glauben an die Göttlichkeit seiner Person und Sendung befestigen. Schadow hat hier geleistet, was in seinem künstlerischen Vermögen lag; er stellt uns eine höchst edle, von sinniger Heiterkeit und erhabener Frömmigkeit stralende Menschengestalt vor, deren verklärtes Auge sowohl den innern Frieden als den Wunsch, rings um sich her Beseligung zu verbreiten, verkündet. Einen wohl zu absichtlich motivirten Contrast bieten die beiden Jünger, denen über die plötzliche Erscheinung des wiedererstandenen Herrn und Meisters die Augen aufgehen; der ältere nämlich zeigt sich als eine energische, heroische, überzeugungsfeste Mannesgestalt, während der Ausdruck des jüngern einen sanften und zaghaft zweifelnden Menschen ansagt. Zu dieser Darstellung wählte Schadow halbe Figuren wohl aus dem Grunde, um die Aufmerksamkeit von den Aeusserlichkeiten abzuwenden und einzig auf das Charakteristische des Ausdrucks hinzulenken, denn eine vollständige Composition würde sicher theatralisch geworden sein.

Ganz katholischen Geschmacks ist das Altargemälde mit der Mater dolorosa am Kreuzesstamm, welches Schadow für die Pfarrkirche zu Dülmen in Westfalen geschaffen hat. Diese in streng mittelalterlichem Sinne gemalte Pietà (bekannt durch

den Stich von F. Hoffmann) ist freilich auf Bestellung entstanden, zeigt aber, wie tief Schadow sich der altkatholischen Tendenz hinzugeben vermag, und bestätigt vollkommen den Goetheschen Ausspruch, „dass die Religion weder Kunstsinn noch Geschmack verleihe.“ In Schadow's Bilde sitzt Maria, eine Matrone in mittlern Jahren, am Fusse des Kreuzes und hält den Leichnam ihres gekreuzigten Sohnes im Schoosse. Hinter ihr erhebt sich ein kolossaler Balken, welcher das Bild in zwei genau gemessene Hälften theilt. An jeder Seite stehen so zu sagen zwei himmlische Schildwachen, grosse Engel mit Flügeln und kostbaren Messgewändern; sie halten die Marterwerkzeuge: Nägel, Lanze, Ruthe und Dornenkrone, kurz den ganzen Apparat der trübseligsten Geschichte. Im Hintergrunde breitet sich eine heitere einfache Landschaft aus. Diesem Bilde fehlt nichts weiter als der Goldgrund, um es wie eine würdige Reliquie aus der Schmachtzeit der von der Kirche geknechteten Kunst erscheinen zu lassen. Schon Gotthold Efraim Lessing sprach es aus, dass man verschiedene Urtheile fällen müsse, wenn der Maler für die Religion und wenn er für die Kunst gearbeitet habe. „Ein äusserlicher Zwang (heisst es in Lessings Laokoon) war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachtens dabei zur Absicht gehabt hätte.... Ich wünschte, dass man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler hat zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern sich zu einem blossen Hilfsmittel der Religion hergegeben hat.“ Die Kunstgeschichte bezeugt es, wie gefährlich das Interesse des byzantinischen und römischen Dogmatismus für die Kunst gewesen; die starre Kirche, die lateinische nicht minder wie die griechische, verlangte bei den sinnlichen Darstellungen, die sie der Kunst aufgab, vor allem das Bedeutunghabende für den Cultus; doch hat es freilich auch eine schöne Periode in der römischen Kirche gegeben, wo diese die Kunst nicht blos als angenehme Dienerin betrachtete, vielmehr gradezu als schöne Mitregentin der Gläubigen und Glaubensschwachen annahm. Diese schwungreichste Periode christlicher Kunst aber — wo der Kunst in der Kirche freigelassen war, alles Bedeutende in das Schöne zu setzen, wo aus Nachsicht für die Kunst und für den feineren Geschmack des Jahrhunderts vom Religiös-Bedeutenden soviel nachgelassen ward, dass das Schöne allein zu herrschen scheinen konnte, — ja diese Periode ist es nun freilich nicht, für welche Schadow im Innersten erglüht, denn er mag für sie nur ein Auge haben, während er für eine ältere sehr lammfromme und sehr dogmendienerische das weiteste Herz hat.

In seinen „klugen und thörigen Jungfrauen“, einer Darstellung mit siebzehn lebensgrossen Figuren (im Städelschen Museum zu Frankfurt am M.), hat sich Schadow bedeutend bemüht, die etwas prosaische neutestamentliche Parabel mit Glanz in Scene zu setzen. Zehn Jungfrauen harren auf einen Bräutigam; die Thörigen erscheinen links vom Zuschauer im Vordergrunde, und die Klugen rechts. Immitten des Bildes, etwas zurückgedrängt, steht der Bräutigam mit Gefolge auf einer Estrade und wendet sein Auge den auserkorenen Klugen zu. Die Anordnung ist theatralisch-symmetrisch und für das an Schönheit und Charakteristik gewöhnte Auge unleidlich trocken, wenn man auch zugesteht, dass sie in etwas durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt wurde. Abgesehen von dieser symmetrischen Steifheit ist aber in der Gruppirung und Perspektive eine solche Anmuth und Lieblichkeit, dass alles Harte und Strenge kaum bemerkbar ist. In den Köpfen der Klugen, jener Jungfrauen, die ihre Lampen mit Oel versorgt haben, zeigt sich eine feine Individualisirung und ein leiser, abgestufter Ausdruck reinster Beseligung und Frömmigkeit in den Zügen. Ueber die ganze Gruppe derselben ist ein harmonischer Schmelz der Farbe ausgegossen. Der Ausdruck der Affekte in den Köpfen der Thörigen ist durchdacht, von scharfer Sonderung und lebendiger Mannichfaltigkeit. Einige dieser armen Schmachtenden sind verführerisch schön und zeigen sich in einer ganz natürlichen Attitude für gefallene Schönen. Die Malerei ist unendlich zart und der Lokalton des Fleisches hell und golden. In dem Bräutigam endlich erblicken wir einen jener schwächlichen blassen Herren, deren Gestalt und Haltung sich in weichlichstes Schmachten und Sehnen aufzulösen scheinen. Ja der nüchterne Zuschauer wird nicht begreifen können, warum die thörigen Kinder um solchen Bräutigam trauern, dem der frohe Lebensmuth und die gesunde Frische ganz abzugehen scheinen. Auch bei geistlicher Auffassung der Geschichte ergibt sich wohl die Forderung eines Bräutigams von voller Kraft und hoher Lebensfülle. (Gestochen findet man diese Composition durch Josef Keller im Werke des Grafen Raczynski.)

Besser als das Gleichniss von den fünf klugen und fünf thörigen Jungfrauen eignete sich zur bildlichen Uebersetzung die „Parabel vom verlorenen Sohne“, welche Schadow für den russischen Thronfolger gemalt hat. Das Gemälde zerfällt der Höhe nach in zwei getrennte Abtheilungen. Links sehen wir die Darstellung nach den Texteswortеn bei Lukas XV: „Freuet euch mit mir, denn ich habe mein Schaf gefunden, das verloren war!“ Rechts die Darstellung nach der Stelle: „So, sage ich euch, freuen sich die Engel Gottes über einen Sünder, welcher Busse thut!“ Das erste Bild trägt den Charakter einer arkadischen Dichtung; es führt uns eine patriarchalische Familie vor, deren Haupt wir im Vordergrunde sehen, einen ehrwürdigen Alten, der für Alle und für Alles sorgt (Anspielung auf den Vater im Himmel). Ihm legt der

(Die Grablegung nach einer Zeichnung Schadow's.)

Sohn, eine edle junge Hirtengestalt (Anspielung auf Christus als guten Hirten), das gerettete Schaf zu Füssen; Gattin und Kinder, welche letztern mit dem Thiere spielen, sind in freudiger Bewegung. Im Mittelgrunde erblickt man ein Liebespaar, das an der Hauptscene innern lebendigen Antheil nimmt. Im Hitergrunde schützt ein Hirt seine Heerde vor Wölfen. Alles in diesem symbolischen Bilde ist sehr verständlich und schlicht; das Ganze spricht als der poetische Moment einer aussergewöhnlichen Hausfreude an. Die Gruppirungen, besonders im Vorgrunde, sind sehr fein gedacht, gefällig und einfach. — In der zweiten Abtheilung zeigt uns Schadow den verlorenen Sohn, welcher reuevoll sein Antlitz mit den Händen bedeckt. Durch einen Engel wird der Gebesserte an die Pforte des Paradieses geführt, wo der Heiland ihn mittels Hand-

auflegens huldvoll aufnimmt und durch einen Blick den Engeln empfiehlt, welche im hellerglänzenden Himmel den Lobgesang anstimmen.

Mehr Jubel ist im Reiche der Erwählten
Ob Einer Seele, welche sich bekehrte,
Als über Neunundneunzig der Gerechten!!

Der Heiland und der Sünder sind eine meisterhafte Gruppe. Im Ganzen spricht sich tiefe Empfindung aus; namentlich schön gefühlt ist die Bewegung des zur Busse Erweckten, worin sich zugleich Reue und Scham mit grossem Nachdruck aussprechen. — Völlig befriedigen kann das Doppelbild freilich nicht, da bei vielem Verdienstlichen der Composition einige Disharmonie und Härte in den Formen bemerkt wird.

Nächst der Parabel vom guten Hirten und verlorenen Sohne sah man vom Meister Schadow auf den Ausstellungen 1845 eine heilige Hedwig, welche sich durch das Seelenvolle des Ausdrucks sowie durch die weiche, klare Behandlung auszeichnete. — — Endlich gedenken wir einer herrlichen Zeichnung Schadow's, welche uns durch den Stich von E. Müller bekannt geworden ist. Wir meinen den Entwurf einer Grablegung. Dieser oft und meisterhaft von den grössten Künstlern behandelte Gegenstand hat durch Schadow eine ungemein zarte und sinnige Auffassung erfahren. Zwar erinnert diese Composition an alte Darstellungen, ist aber bei alledem original genug. Hier ist in allen Physiognomieen unverkennbare schmerzliche Theilnahme, welche sich im Antlitz der Muttergottes bis zum tiefen verzehrenden Gram ausprägt, im Angesicht des Dieners zu Häupten des Leichnams aber bis zum einfachen Mitgefühl des gewöhnlichen Menschen gemildert erscheint. Nicht minder meisterhaft wie der abgestufte Ausdruck der Theilnahme sind die Stellungen der Figuren, in welchen nichts Uebertriebenes oder Hartes stört. So ist der Eindruck dieser Darstellung der erhaben feierlichen Bestattungsscene ein durchaus wohlthuend poetischer.

Soviel von Schadow's specifisch christlichen Werken. — Im Bereich der lyrischen Genre-Malerei, worin seine Schule so produktiv gewesen, ist er wenig hervorgetreten; ja es gibt von seiner Hand nur ein Werk von einiger Bedeutung, welches als Probe seines Kunstvermögens in diesem Zweige hier genannt werden kann. Wir meinen sein poetisches Genrebild der Mignon, das in der ersten Zeit seines Düsseldorfer Wirkens entstand und bereits 1828 auf der Berliner Ausstellung glänzte. Es ist eine Farbenschöpfung nach der Meisterzeichnung, die der grösste malende Dichter, Wolfgang Goethe, in Wilhelm Meisters Lehrjahren entworfen hat. Vor einer dunkelgrünen Gardine, welche in der Mitte aufgezogen einen tiefblauen Himmel durchscheinen lässt, sitzt die Mignon auf einem mit dunkelrothem und goldverbrämtem Teppich belegten Sessel, woneben ihre Lilie angelehnt steht. Der rechte Fuss ist mit goldner Sandale geziert, leicht vorgestreckt, während der andre, mehr angezogen, auf einer zierlichen Fussbank ruht. Mit der linken erhobenen Hand hält sie die Zither und mit der mehr gesenkten Rechten greift sie eben noch in die Saiten. Die gesammte Anordnung ist dem Dichterbilde vom wunderbaren Mädchen entsprechend; wir erblicken das weisse Gewand, den goldenen Gürtel, das Diadem, sowie die grossen goldigen Schwingen, und ein luftiger röthlich schimmernder Florschleier fliesst zugleich noch, unübertrefflich schön gemalt, herab von der Brust der stillen Gestalt. Das lockige Haupt ist ein wenig zur Seite geneigt, der Mund scheint nicht zum Singen geöffnet, und der Blick ist, ohne tiefer bewegten Ausdruck, nachdenkend vorwärts gerichtet; man möchte annehmen, sie habe ihr inniges Seelenlied:

So lasst mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus etc. etc.

bereits vollendet und sie sei versenkt in ein tiefes Sinnen, und ihre Hand ruhe nur mehr noch unbewusst auf den leise verbebenden Saiten. Trotzdem dass diese ganze Situation im Allgemeinen sinnvoll gewählt und die Gesichtsbildung bei höchstem Adel im Ganzen wohl der Schilderung des Dichters entsprechend ist, trotzdem dass dem Beschauer sogar durch die Schrift einer aufgewickelten Rolle zugeflüstert wird, will man doch Goethe's Mignon in dieser Kunstschöpfung nicht wiedererkennen; die Ursache davon liegt theils in einigen sichtlichen Mängeln der Zeichnung und Malerei, theils hat dies Nichtbefriedigtsein einen tieferen allgemeinen Grund. Betrachten wir das Bild in seinen malerischen Beziehungen, so finden wir, dass Schadow (vielleicht verleitet durch die Worte Goethe's: „Mignon sah völlig aus wie ein abgeschiedener Geist“) der holden Gestalt eine offenbar zu todte, fast abschreckende Farbe verliehen hat. Der gewählte dichterische Moment — Mignon in der höchsten psychischen Spannung und Erregung, bei schon mächtig wirkender Abspannung und bei dem Vorgefühl einer nahen irdischen Auflösung — bedingt nun zwar eine ganz leise Röthe der

Wangen nicht, aber gestattet sie, und der Maler hätte von dieser Licenz Gebrauch machen sollen, um seiner Schöpfung einen höheren Schein des Lebens zu verleihen. Die geisterhaft bleiche Carnation hat ferner — während ein etwas gelb gebräunter und hier nationell gerechtfertigter Ton an sich schon einer höheren Lebenswärme fähig gewesen wäre — allzu tiefe schwarze Schattentöne, welche namentlich nicht wenig dazu beitragen, die allgemeinere Wirkung dieses Kunstwerkes zu beeinträchtigen. Auch die eigenthümliche Form der Arme könnte Anstoss erregen, dieselben sind indess dem Wesen der Mignon im Ganzen wohl entsprechend, jedoch möchte der Arm, welcher die Zither hält, vielleicht ein wenig zu lang sein, und der Oberarm erscheint durch den Umstand, dass das Kleid, statt auf der Achsel zu ruhen, mehr nach neuerer Mode daneben anhebt, ein wenig eingebogen. Die Haltung der in die Saiten des Instruments greifenden Hände ist ferner nicht besonders schön, noch weniger aber könnte irgend ein Zither- oder Guitarrenspieler dieselbe als richtig anerkennen. Die Füsse endlich stehen in ihrer mehr fleischigen Form und lebhafteren Farbe in keiner wesentlichen Uebereinstimmung mit der übrigen Gestalt; auch thut die nicht gehörig motivirte Bogenfalte des Gewandes, die vom linken Knie abwärts fallend sich bildet, keine besondere Wirkung. Möchten indess auch alle diese mehr oder minder wesentlichen Mängel sich, zu dem schon so vielen Trefflichen in dieser Bildung, noch in eben so viele strahlende Vollkommenheiten verwandeln, so würde dennoch diese Kunstschöpfung nicht allgemeiner befriedigen, und zwar, weil des Dichters Fantasiegebilde in der Seele jedes fühlenden Schauers subjective Ideale hervorruft, welche auch der objectivste Pinsel niemals zu erreichen vermag. Und wenn der Künstler auch ein so treffendes Charakterbild der Mignon auf die Leinwand hingezaubert hätte, dass Goethe selbst damit hätte zufrieden sein können: so würde dasselbe doch sicher nur sehr Wenigen vollkommen genügen; es ist unmöglich, dass der Schauer sein inneres, vielseitig wie die Dichtung selbst gestaltetes Seelenbild dem ganzen Umfange nach wiederfinden könnte in dem einen räumlichen Momente der Malerei. Will diese ihre Vorwürfe zu Zeiten aus den Dichtern entlehnen, so müssen die Situationen rein für sich dem Schauer, auch ohne nähere Kenntniss der Dichtung, verständlich werden können, und einer grossen Verallgemeinerung der Auffassung fähig sein; so geht z. B. aus Goethe's Fischer leicht eine selbständige malerische Dichtung hervor, wie Jul. Hübner durch sein herrliches Bild bewiesen hat. Mignon aber ist, ganz im Gegensatze dieser Bedingungen, ein durchaus individualisirtes Dichterbild, welches eben, mehr als irgend ein anderes, in jeder fühlenden Brust jene in dunkler Tiefe verschwimmenden Ideale hervorzaubert: und hieran weit mehr noch, als an den oben erwähnten anscheinenden Mängeln, musste die allgemeinere Wirkung von Schadow's übrigens höchst kunstreicher Schöpfung scheitern. (Dies Werk befindet sich in der Samml. des Barons Speck zu Lützschena bei Leipzig. Eine zweite Mignon, nach neuer Zeichnung des Meisters gemalt von Huxoll, ist durch die Lithographie von H. Senefelder bekannt.)

Von besonderer Bedeutung sind Schadow's Leistungen in der Bildnissmalerei. Seine Porträts sind ausgezeichnet durch lebendige und wahre Auffassung, durch grosse Bestimmtheit in den Formen, und zugleich durch süssen Schmelz und zarte Uebergänge in den Farben. Wir erinnern an das in seinem Hause erfreuende Gemälde seiner Kinder (eines Knabens und eines Mädchens), welche mit Kaninchen spielend dargestellt sind, an das Bildniss des Dichters Karl Immermann, der die Rolle seines Drama's „Kaiser Friedrich II.“ sammt einem grünenden Lorberzweige in der Hand hält (wiewohl man auch ohne solche sprechende Zeichen in diesem seltnen Charakterbilde den Geist eines genialen Dichters erkennt), an die Porträts der Prinzen Friedrich von Preussen und Wilhelm von Solms etc.

Von dem Augenblicke an, wo Schadow seine Thätigkeit als Direktor der Düsseldorfer Akademie entfaltete, war dessen Hauptstütze

Julius Hübner,

ein genialer Künstler von schwankender Tendenz, der bald dem modernen Ideal aufs Freundlichste naht, bald in die alte Ecke kirchlicher Anschauung zurückweicht. Sein stets dem Höchsten und Grossartigsten zugewendetes Streben, sein grosses Talent für Kunstkritik, sein eifriges Bemühen für Vereinfachung und Vervollkommnung der Palette haben, neben Schadow's Oberleitung, sehr viel für die rasche Entwickelung junger Talente beigetragen. Bekannt ist, wie entschieden sein Einfluss auf Bendemanns so ungewöhnlich sicheres und schnelles Emporsteigen gewesen; bekannt aber auch, welchen Vorschub er der verderblichen sentimentalen und alleinseligmachenden Kunst geleistet hat. Durch seine Uebersiedelung nach Sachsen, wohin er Bende-

mann folgte, hat die Düsseldorfer Schule eine Verzweigung in der Dresdner gewonnen, aber auch einen Hauptnährer jener schwärmerischen Ansichten verloren, bei welchen das viele Süssschöne und Frömmelndschöne aufwucherte, worin die rheinische Schule selig zu sterben drohte. Im ältern Kreise der Düsseldorfer, den die Stammhalter der Schule mit ihrem Anhange bildeten, war Julius Hübner (wie Fr. von Uechtritz in seinen „Blicken in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben" andeutet) einer der Wenigen, welche den besondern Kunstüberzeugungen Schadow's nicht blos beistimmten, sondern auch mit weiter ausgreifendem Geist ihre interessirteste Theilnahme an dogmatischen Untersuchungen kundthaten. In Betracht dieser Abirrung musste man fast bedauern, dass die Natur ihn mit jenem weitergreifenden Geiste begabt hatte. Die Theorieen, wodurch er abgelenkt wurde von charakteristisch-naturwahren Auffassungen, in welchen seine Kunst ihre erfreulichsten Blüten zu treiben bestimmt war, konnten unmöglich für diese Blüten Entschädigung bringen; sie konnten nur sehr bedingungsweis giltige Historien zur Folge haben, nämlich jene symbolisch-historischen Darstellungen, wo uns meistens etwas von der Kälte der Abstractionen entgegenschauert, in denen sie ihre Wurzeln haben. — Hübner malt übrigens, wohin er sich immer wenden mag, als Meister. Er ist ein Künstler von entschiedenem Berufe, und es bleibt selbst an seinen minder gelungenen Leistungen immer noch Vieles zu loben. Was schon in seinen romantischen Bildern auffällt, tritt noch weit stärker in seinen christlichen hervor; wir meinen die übertriebene Weichheit, den Mangel an energischer Durchbildung und harmonischer Kraft. Man kann nicht verkennen, dass Hübner seine Stoffe mit Liebe behandelt, aber man bemerkt doch, dass er nicht eigentlich dafür begeistert ist. In seinen Productionen spiegelt sich ganz sein hingebungsvoller, sanfter Charakter, dem eben ein tieferer Ernst und die Entschiedenheit eines starken Willens fehlt. Behutsam in der Wahl seiner Stoffe weiss er in der Regel etwas dem Publikum Zusagendes vorzuführen, aber es schmälert die Wirkung seiner Bilder, dass seine Ausführung meist von den verschiedenartigsten Einflüssen zeugt, die in der weichen Seele des Künstlers Raum gefunden. Dem Vermögen des Künstlers wie seinem Publikum sind am Zusagendsten lyrische Bilder (wie der Fischer nach Goethe) und jene ritterlich romantischen Compositionen, die ein süsser Zauber der Fantasie, ein sanfter Hauch der Schönheit und ein Adel der Seele umwebt, der den Betrachter wie mit leisen Schwingen in die edelsten und anmuthigsten Regionen des Lebens trägt. Die herrlichsten unter seinen gemalten Romanzen sind: Roland, Melusine im Bade und der Waldritt. In der Scene aus Ariosto's rasendem Roland (Ges. VIII. Stanze 37): Rolands Befreiung der Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle, herrscht ein glückliches Streben nach charakteristischer Naturwahrheit; auch ist die gesammte Anordnung dieses Bildes vortrefflich zu nennen. Die Räuber zur Linken machen, in verschiedener Stellung zur Gegenwehr gerüstet, einen glücklichen Contrast mit den furchtsamen Weibern rechts, und der andringende Held selbst bildet dazwischen die passende Mitte; der Zorn desselben ist in Stirn und Auge, minder jedoch in den unteren Partien des Gesichts, überaus gelungen ausgedrückt. Die Zeichnung ist durchweg höchst correct, auch die Färbung ist lobenswerth, dagegen aber befriedigt die Beleuchtung nicht. Von dem Feuerbecken müsste ein Schlagschatten auf dem Erdboden sichtbar sein, und dieser fehlt ganz; auch müssten die Lichtstellen sämmtlich heller, die Schattenpartien aber durchweg dunkler gehalten sein: bei der beliebten Art der Lichtvertheilung verwirrt sich das Ganze etwas, und die Figuren kommen nicht recht von einander los. Das Bild ist in einem Halbkreise abgegrenzt, wodurch oben zu beiden Seiten über demselben zwei Winkelfelder gebildet werden, die Hübners Pinsel, gleich gelungen in der Ausführung wie in der schönen poetischen Idee, mit zwei wahrhaften Meisterschöpfungen ausgeziert hat. Wir erblicken nämlich zur Linken den alten Bischof Turpin, jene berühmte Chronik haltend, die als der letzte Hintergrund aller romantischen Klänge vom grossen Karl und seinen Paladinen erscheint; zur Rechten aber sitzt lorberbekrönt der hohe Ariost, und neben diesen beiden Gestalten erblickt man zwei holde Genien, gleichsam die personificirte Sage und die Dichtung, die einander jene Wunderrolle des Turpin hinüber und herüber zu reichen scheinen; Anordnung, Charakter, Zeichnung und lichte Farbengebung sind hier gleich vortrefflich. Das Gemälde (beim Prinzen Friedrich von Preussen) ist trefflich von J. Keller gestochen worden.

In der religiösen Richtung gehört zu Hübners vorzüglichsten Werken das grosse Altarbild der Stadtkirche zu Meseritz: eine Darstellung des in der Glorie über den vier Evangelisten schwebenden Heilands. Es galt hier die sinnliche Veranschaulichung der Worte Christi: „Ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende!" Christus steht im stralenden Licht auf Wolken und breitet seine Hände segnend über die

unten auf einer steinernen Estrade sitzenden Evangelisten aus. Immitten dieser ist ein kleiner niedlicher Engel bemerkbar. Das schöne Bild zeigt offenbare Spuren von dem künstlerischen Ringen nach Originalität; so erscheint es namentlich als ein sehr glücklicher Gedanke, den Heiland in der Glorie mit einem weissen Gewand zu bekleiden, wodurch nicht allein der helle Glorienschein wirksamer und natürlicher, sondern auch das Motiv der Situation, welches in der Versinnlichung der hohen Reinheit und Anmuth des Erlösers liegt, ergreifender und verständlicher wird. Die Gestalt Christi erscheint etwas lang, was nicht auffallen würde, wenn die Dimensionen des Bildes in der Breite entsprechender wären (es hat eine Höhe von 16 Fuss bei nur 8 Fuss Breite). Das Engelköpfchen am Sitz der Evangelisten soll die Seele andeuten, mit welcher der heimgegangene Gottgesandte bei den Seinen verbleiben will. Diese Seele scheint hier freilich am unrechten Orte zu schweben, man erkennt darin nur eine übel angebrachte Reminiscenz aus Bildern des Mittelalters. Im Kolorit zeigt sich stellenweis nicht genug Durchsichtigkeit und Klarheit, im Ganzen aber ist es harmonisch und zart. Der Ausdruck der Züge des segnenden Heilands ist himmlisch mild, doch ohne göttliche Hoheit. Charakteristischer sind die schönen kräftigen Gestalten der Evangelisten, deren jeder in bezeichnender Individualität nach dem Göttlichen ringend dargestellt ist. Einen Stich dieses Bildes hat man von Josef Keller.

Ein nicht minder bedeutendes, im J. 1841 vollendetes Altarbild Hübners schmückt die Marktkirche zu Halle. Hier gilt die Darstellung dem Moment in der Bergpredigt, wo Christus das Gleichniss von den Lilien ausspricht. Wir sehen die um Christus versammelten Volksmassen, Männer, Weiber und Kinder, die Einwohner ganzer Ortschaften, welche Haus und Hof im Stiche gelassen, um Christi Lehre zu hören. In glücklichster Zusammenstellung erblicken wir ernste Männer, unter ihnen die Apostel, dann Jünglinge und Knaben untermischt mit Weibern, Mädchen und kleinerm Gefolge. Jede Einzelfigur hat in diesem Zusammenhange ihre volle Bedeutung, und neben der allgemeinen ist auch stets die individuelle Theilnahme sehr schön bezeichnet. Während die Apostel die Aussprüche Christi noch zu bekräftigen scheinen, zeigt sich die gespannteste Aufmerksamkeit bei den Jünglingen; dagegen ist die Aufmerksamkeit der Mütter eine getheilte, weil sie zugleich eine den Kindern gewidmete ist, die mitunter höchst naiv sich beschäftigen und so die Wahrheit des Ganzen sehr erhöhen. In den beiden Marien zur Linken stellen sich ein paar holdselige Gestalten dar, charakteristisch durch Zartheit, hohe Lieblichkeit und Innigkeit. Der vor der Gruppe zur Linken befindliche Johannes berührt die immitten des Terrains aufgewachsenen Lilien auf viel zu gesuchte Art; es wäre hinreichend, wenn die Handbewegung, besonders der Blick Christi schärfer und auffordernder auf die Lilien gerichtet wäre. Christus steht immitten des Bildes auf einer Erhöhung; eine zu zarte und weiche Gestalt, die wohl etwas Edles und Schönes hat, aber keineswegs einer höhern Christusidee entspricht.

Ein drittes christliches Werk Hübners, welches sich Achtung und Anerkennung erworben hat und nach Petersburg in die Samml. des Grafen Demidoff gekommen ist, stellt das Evangelium vom Pharisäer und Zöllner in architektonischer Umschliessung und Anordnung und mit entschieden symbolischer Auffassung dar. Eine fremdartige Architektur, welche die Fantasie gern für die vom Tempel Salomonis nimmt, bildet zwei Bogen, in denen die beiden Figuren sich dem Heiligthume nähern, rechts der stolze Geistliche, links das trostbedürftige Weltkind. Der Pharisäer, welcher, ein grosses Buch unter dem Arme, sich selbstgefällig umschaut nach dem reuevoll Betenden, zeigt ein Antlitz voll geistlichen Hochmuths; wir lesen darin jenes äusserliche, herzlose Formenwesen, und diese Züge vergegenwärtigen ihn uns zugleich lebhaft, wie er im Tempel seine Gebete herzuplappern pflegt. Jener dagegen ist wahrhaft in dem Moment genommen, wo er an sein Herz schlägt und spricht: „Gott sei mir Sünder gnädig!“ An die Thür gelehnt, stehend in sich gebeugt, sein Haupt senkend und fast verbergend, bekundet er in seiner ganzen Haltung so viel von zerknirschtem Schuldbewusstsein und reuiger Hingebung, dass dies von jedem Beschauer sogleich verstanden und gefühlt werden muss; in solchem Gegensatze aber tritt diese Charakteristik doppelt wirksam und rührend hervor. Der Künstler hat nichts versäumt, um den Gegensatz nach allen Seiten hin auszubilden; schon durch die blosse Wahl der Gewandfarben unterschied er seine Figuren sehr glücklich, denn er kleidete den Pharisäer in grelle Farben, in ein orangenes Obergewand auf einem hartblauen Unterkleide, und gab dem Zöllner dagegen sanfte, modeste Farben, die sich in der Fantasie des Beschauers mit dem geistigen Inhalt der Figuren leicht zu einem harmonischen Eindruck vereinigen. Aber hiermit ist die Darstellung noch nicht erschöpft; jene zwei Bogen sind von einem dritten überwölbt, und (den Zwischenraum auszufüllen!) erscheint — der Herrgott, welcher den Zöllner mit der einen

Hand segnet, und mit der andern den Pharisäer von sich weist. So sc h n das gedacht sein mag, so musste doch die figurative Ausführung in unauflösliche Schwierigkeiten stürzen. Die Figur, welche, um wenig zu sagen, die erhabenste sein sollte, ist entschieden die unbedeutendste; und wie kann es auch anders sein? Nur kindlich naiven Zeitaltern darf der Gedanke, das Geistigste und Unschaubarste gleich wie jedes Andere abzubilden, verziehen werden, und ihre völlige Unschuld bei solchem Beginnen macht dann auch das nothwendige Misslingen weniger beleidigend. Aber in unserer Zeit, wo die Kunst vom Selbstbewusstsein nicht mehr zu trennen ist, — kann wohl auch die wahrste Frömmigkeit auf solche Auffassung nicht mehr führen, im Gegentheil steht eine solche Darstellungsweise mit unsern Begriffen von Erhabenheit und mit dem Geiste des Christenthums in Widerspruch. Dergleichen streng auszuschliessen wäre eigentlich schon Sache des blossen Geschmacks, den doch Hübner sonst besitzt und den er auch hier, in der ganzen malerischen Behandlung, bewundernswürdig bewährt hat.

Wir erwähnen ein viertes Bild: das beim Bankier Bendemann in Berlin befindliche „Christkind auf Wolken", welches für den christlichen Maler freilich nur ein Schwachheitszeugniss abgibt. Besagtes Werk zeichnet sich zwar durch eine zarte und helle Malerei aus, ist aber in der Auffassung ganz verfehlt. Ausser der segnend erhobenen Hand ist wenig im Kinde zu finden, was die Benennung eines Jesuskindes rechtfertigen könnte, zumal eines auf Wolken thronenden. Raffael hat immer danach gestrebt, selbst auf dem Arme der Mutter uns in dem Kinde den Erlöser der Welt und den Mitregenten des Himmels darzustellen, Leben und Klarheit lässt er von seinem Antlitz ausstralen, er gibt dem Kinde den erhabensten Ernst und malt in seinen Mienen himmlische Seligkeit. Das Hübnersche Christkind hat von alledem wenig oder nichts, im Ausdruck ist wenig von Verklärung und siegreicher Herrlichkeit, vielmehr etwas Befangenes, und in seiner nicht etwa rühmbaren Haltung erscheint es selbst hilflos und hilfsbedürftig. Weder die ascetische Auffassung, mit der früher uns Hübner den Heiland vorführte, noch diese kindlich naiv sein sollende Auffassung vermögen den wahren Geist des Christenthums auszusprechen, denn nach der einen wie nach der andern Seite muss das Schwächliche gleich fern bleiben. Das Naive an und für sich ist wohl etwas Schönes, wenn es sich von selbst ergibt, aber es erstreben zu wollen ist gefährlich; ohnehin wird es nur zu leicht ein blosser Euphemismus für das Unbedeutende.

Weit zusagender sind für Hübner alttestamentliche Stoffe. Wir erinnern zunächst an die Darstellung des liebenden Paars nach der Stelle im hohen Liede (Kap. 8, V. 5): „Wer ist, die heraufkommt aus der Wüste und die sich lehnet auf ihren Freund?" Gefälliger und entschiedener als hier zeigt sich vielleicht in keinem andern seiner Bilder die künstlerische Eigenthümlichkeit Hübners: sentimentale Lieblichkeit. Auf den Stufen einer steinernen Brunnenbank steht die Braut und hält den königlichen Freund zärtlich umschlungen. Warmes, glühendes Licht erhellt den Vordergrund und hüllt die Liebenden in eine Glorie ein, während in der fernen Landschaft die hellblauen Berge und der blasse Abendhimmel einen überraschenden Contrast bilden. Diese Beleuchtung ist venezianisch kühn und klar, und verleiht dem Bildchen wunderbaren Zauber und morgenländische Glut, welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers zurückwirken.

In seinem Simson, der die Säulen des Tempels zerbricht, hat Hübner einen schweren Kampf zwischen der Vorliebe zum Sanften und Sentimentalen und dem überkräftigen Gegenstande gekämpft. Die Spuren dieses Kampfes sind zu bemerken; das Gemälde ist darum nur als Kraftversuch hinzunehmen. — Den wahrsten Fortschritt vom süsslich Materialistischen zu einem edlen Anschluss an höhere geistige Tendenzen hat Hübner in seinem H i o b dargelegt. Dieser Hiob ist zwar als eine Nachwirkung des Bendemannschen Jeremias zu betrachten, muss aber nach Auffassung und Behandlung zu den bedeutsamsten Schöpfungen gezählt werden, die aus dieser Schule hervorgegangen sind. Schon hinsichtlich der charakteristischen Einheit und künstlerischen Abgeschlossenheit ist der Hiob ein glücklicheres Sujet als der Jeremias. Diese Darstellung der Leidensperson des nach Lord Byrons Ausspruch grössten Drama's, das je gedichtet worden, bezeichnet eine sichere Handlung und lässt sofort des Malers Absicht dem Betrachtenden klar werden. In der Gruppe des Hiob ist dieser unbedingt die Hauptperson, denn die andern Gestalten dienen nur dazu, die Aufmerksamkeit geschärfter auf den Leidenden zu lenken. Im Jeremias dagegen ist der Profet zwar allerdings eine bedeutend hervorragende Erscheinung, aber die einzelnen Gruppen würden auch ohne seine Gegenwart verständlich sein, und umgekehrt er allein ohne seine Umgebung. „Hiob mit seinen Freunden unter den Trümmern seines Hauses liegend" ist eine Verbildlichung der wunderschönen Stelle im Buch Hiob (Kap. 2,

V. 11 ff.), wo es heisst: „Da aber die drei Freunde Hiob's höreten all das Unglück, das über ihn kommen war, kamen sie, ein jeglicher aus seinem Ort. Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema. Denn sie wurden eins, dass sie kämen, ihn zu klagen und zu trösten. Und da sie ihre Augen aufhuben von ferne, kannten sie ihn nicht. Und huben auf ihre Stimme und weineten, und ein jeglicher zerriss sein Kleid, und sprengeten Erde auf ihr Haupt gen Himmel. Und sassen mit ihm auf der Erden sieben Tage und sieben Nächte, und redeten nichts mit ihm: denn sie sahen, dass der Schmerz sehr gross war.“ Ein zaubervolles Schweigen ruht geheimnissvoll auf der Gruppe, das selbst die lauten Staunensrufe des Zuschauers niederdrückt, und seine Gedanken weit entfernt in die trüben Tage der Vorzeit sendet. Herbes Mitleiden flösst die niedergebeugte, in ihren Formen athletische Gestalt Hiob's ein, aber mit sinniger Wahrheit verräth die nicht unbelebte Carnation und kräftige Muskelbildung, nebst dem Auge, worin ein letzter Schimmer von Trotz glimmt, die Gefühle des Leidenden und das baldige Aufbrausen und gotteslästerliche Versichern, dass er seine Persönlichkeit noch nicht aufgegeben hat, und sie ungerechten Anklagen gegenüber zu vertheidigen Willens ist. Das stille, egoistische Brüten der Freunde und des Weibes ist gleichfalls mit tiefer Wahrheit und charakteristischer Verschiedenheit dargestellt. — Decoration und Färbung, besonders des Lufttons, sind etwas kahl und schwer, und der Eclat des Bildes würde bedeutend vermehrt worden sein, wenn Beleuchtung und Helldunkel der Vorstellung mehr angepasst wären. Auch könnte man einige technische Nachlässigkeiten rügen, z. B. die Behandlung des Bartes von Hiob, und die falsche Perspective in der Zeichnung der Palasttrümmer. Der Faltenwurf ist grandios behandelt, und die Conturen sind abgerundet und sicher.

So mag uns denn dieses dem Jeremias wahlverwandte Hübnersche Werk hinüberführen zur Betrachtung der Werke des Jeremias-Schöpfers:

Eduard Bendemann.

Dieser gleich Hübner jetzt in Dresden wirksame geniale Meister schloss sich mit Entschiedenheit der modernen Bewegungspartei in der Kunst an, und es gelang ihm, durch seine grossartigen Schöpfungen rasch zu hohen Ehren zu kommen. Gleichwie der Grieche Parrhasios, der nach alten Zeugnissen in Einem Bilde den ganzen Charakter der Athener, ihre Güte und Grausamkeit, ihren Leichtsinn und festen Willen, ihre Tapferkeit und Feigheit darzustellen vermochte, so hat Bendemann in seinen Judenbildern den Charakter dieser Nation mit sicherer Auffassung wiederzugeben und in den nüancirtesten Zügen den starren Trotz und das liebevolle Aneinanderhalten, die schwärmerische Messiashoffnung und die Geduld der Rache, wodurch sich die unglücklichen Kinder Israels so eigenthümlich auszeichnen, mit wahrhaft epischem Pinsel zu schildern gewusst. In den Hebräern im Exil und im Jeremias auf den Trümmern Jerusalems überrascht ein höchst grossartiges Pathos, das sich mannigfach abstuft; einzelnen Partien fehlt es jedoch an Einfachheit, Ruhe und vollkommener Bewältigung des Stoffes. Nicht immer wird Absicht und Studium verdeckt, und die Gedanken stellen sich schroff und unvermittelt neben einander. So ist im „Jeremias“ wie in den „Hebräern“ die Gruppirung zu symmetrisch, zu berechnet; die plastische Ruhe und Würde wird im Erstern von dem Kindesleichnam und den unbedeutenden Trümmern widerlich gestört; besonders aber tritt das Gemüth, die Liebe, in Bendemanns Bildern etwas sparsam hervor.

Bendemann malt uns in diesen Schilderungen kein einzelnes historisches Factum, er stellt uns vielmehr aus der alten Geschichte seines fatalistischen Volkes eine ganze Periode des Unglücks vor, und zeigt sich dabei als grossartigster Tendenzmaler, indem er dem Judenunglück das ehrwürdige Gewand und die erhabene Stimmung der Vergangenheit leiht, um so auf das künstlerisch Wirksamste an das noch heute fortdauernde Nationalschicksal und an die Erlösungsbedürftigkeit der jahrtausendlang Unterdrückten zu mahnen. Wer kann die trüben trotzigen Gestalten der exilirten Juden an den Wassern Babylons betrachten, ohne tiefstes Mitleid für das Volk zu empfinden, das heute in aller Welt sein Exil hat und in der tieftragischen Rolle des Ahasver auf die Entsühnung vom Fluche harrt, die mit dem weltdurchhallenden Worte „Emancipation“ gefordert wird?

Die „Hebräer im Exil“ sind lebensgross auf einer Halbrundtafel dargestellt. Immitten des Bildes gruppirt sich unter einer Palme oder babylonischen Weide eine jüdische Familie von fünf Personen. Resignation und energischer Trotz sprechen aus den Zügen eines hohen Greises, dessen Hand die Harfe entfallen ist, und unheilbarer Schmerz und bittere Wehmuth verdunkeln das Antlitz zweier Frauen, deren eine ihr liebliches Kind im Arme hält, während die andre ihr Haupt in die Hand stützt. Links ruht ein Mädchen mit dem Kopfe auf dem Knie des Mannes. Die Decoration im Hin-

tergrunde bilden der Eufrat und das stolze Babel. Klarer Goldton der Farbe, kraftvolle Auffassung und grossartige Composition vereinigen sich mit der studirtesten Charakteristik, den Eindruck auf den Zuschauer ins Unglaubliche zu steigern. (Das Gemälde der trauernden gefangenen Juden befindet sich im Wallraffischen Museum zu Köln und ist als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt von Fr. Ruscheweyh gestochen worden. Man hat danach auch gute Lithographien von Wildt, von B. Weiss und J. G. Schreiner.)

Noch energischer und entwickelter in der Conception und strenger in der technischen Ausführung ist der Jeremias, in welchem sich die ganze Jeremiade der Geschichte Judäa's ausspricht. Dieses in den Annalen der deutschen Kunst Epoche machende Werk zeigt unsern Bendemann auf der höchsten Staffel des historischen Künstlers. Waren in seinen exilirten Juden an Babels Wassern noch hin und wieder lyrische Anklänge bemerklich, so erhebt er sich dagegen im Jeremias zur grandiosesten Tragik. Das Streben nach treuer Zeichnung des jüdischen Volkscharakters, wie sich derselbe in Geschichte und Gegenwart als Reflex nordischer Anschauung kundgibt, liess den Meister auf die Vortheile glänzender Farbengebung und selbst vielleicht auf physische und antiquarische Treue verzichten. Trotz dem hellen glühenden Luftton, der Architektur der Stadttrümmer und dem Fremdartigen der Gewandung hat das Bild, wie Hermann Püttmann in seiner Schrift über die Düss. Sch. sehr richtig bemerkt, keineswegs den morgenländischen Charakter festgehalten; ein nordischer, melancholischer Nebelschleier scheint die verschiedenen Gruppen zu bedecken. Eben diese Eigenthümlichkeit ist es, wodurch die Darstellung unserm Verständniss nähergerückt und der Uebergang aus der alten in die neue Geschichte glücklich vermittelt wird. Man erkennt vollkommen die Absicht des Meisters, der den Untergang des Volkes Israel nur als theilweis vollendeten schildern und als fortdauerndes Verderben denken lassen wollte. Die Gruppirung ist tief durchdacht und mit staunenswerther Einsicht sind die Figuren vertheilt. In der Mitte sitzt der Profet, Weltverachtung und zugleich Menschenliebe, Trotz und Klage im Auge, und mit stolzer, aber gebrochner Gestalt. Dass sich in ihm der Hauptgedanke nicht vollkommen concentrirt, kann nur als ein scheinbarer Mangel an Einheit gelten, denn die Grundidee ist über das Ganze vertheilt und verkettet das Einzelne mit gleichen Ringen, wovon einer nicht bedeutend grösser ist als der andre. Zur Rechten des Profeten erblickt man einen Sterbenden, an dessen Körper der Maler seine Correctheit der anatomischen Zeichnung bewies, so wie die Kraft der kühnsten Charakteristik aus dem schönen Kopfe einer verzweifelnden Mutter hervorleuchtet. Das krampfhafte Zucken des Mundes, das tolle Glühen im Auge und die schmerzliche Abgespanntheit der Züge sind mit einer schauderhaften Wahrheit versinnlicht. Von den Händen dieses Weibes wird ein sterbendes Kind gehalten, während der Leichnam eines zweiten Kindes am Boden liegt. Fast zu viel des Grausigen ist hier gehäuft, und nur die Naturwahrheit der Auffassung und die technische Vollendung können den ungewöhnlichen Nervenreiz des Zuschauers mildern. Sanfte Trauer erwecken die beiden Gestalten einer sitzenden Matrone und eines blühenden Mädchens, wogegen uns herbe Wehmuth bei Betrachtung der kraftlosen apathischen Gestalt des Mannes ergreift, der von seinen Kindern, einem holden, sanften Mädchen und einem Knaben fortgetragen wird. In jugendlicher Metamorphose spiegeln die Züge dieses Knaben den Ausdruck der Gefühle des Profeten ab, auch in ihnen ist ausser dem Jammer verhaltener Groll und Sehnsucht nach göttlicher Rache an den Feinden bemerkbar. Ein feiner anthropologischer Zug ist auch das Fassen des jüngsten unschuldigen Kindes an das Kinn des erwähnten Leichnams. Die letzte Gestalt ist ein Krieger, der mit verwundeter Brust auf seinem Mantel sitzt, und dem das blutige Schwert entfallen ist. (Einen Stich dieses im Besitze des Königs von Preussen befindlichen Gemäldes hat Prof. Jakob Felsing für das Werk des Grafen Raczinsky geliefert. Eine grosse schöne Lithographie hat man von B. Weiss.)

In der Erhabenheit der Auffassung wetteifert mit dem Jeremias das, wie es scheint, Entwurf gebliebene Bild: Babel und Zion. Ueber diese hochherrliche Composition, in welcher der Hauptinhalt der vier grossen Profeten des alten Testaments auf grossartigste Weise verbildlicht ist, haben wir uns bereits im Art. Bendemann (s. Bd. II. S. 131) genügend ausgesprochen.

Wir verehren aber in Bendemann nicht allein den hohen Schilderer der Schmerzenspoesie eines welthistorischen Volksthums, sondern auch den Meister idyllischer Bilder, in welchen er ein eigenthümlich frisches Leben entwickelt und wo das einzelne Schroffe seines pathetischen Styles sich in elegische Weiche und Ruhe auflöst. Die Mädchen am Brunnen (bekannt durch den herrlichen Stich von Jakob Felsing), Hirt und Hirtin nach Uhlands Gedicht (gestochen von Xaver Stei-

Bendemann's Jeremias auf den Trümmern Jerusalems.

K. Fr. Lessing.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 259.)

fensand) und das Gemälde der Aernte sind höchst anziehende Darstellungen, voll reizender poetischer Motive, zierlich und fein in der Zeichnung und Gewändern, und in warmem gesättigtem Ton ausgeführt. Unbeschreiblich ist die Lieblichkeit der Köpfe und Gestalten in dem ersten Bilde, dessen Composition freilich manchen Nachahmer zu Irrthümern verlockt hat, indem dadurch Bilder hervorgerufen wurden, in denen das Verhältniss der Gestalten zu einander weder durch äusserliche noch innerliche Handlung versichtbart ist, wodurch der Betrachter in Zweifel geräth und in vager Ungewissheit bleibt. In den Bendemannschen Mädchen (Blondine und Brünette) ist nun die Situation ganz anspruchslos; man kann sich durch den blossen Anblick an den schönen Weiblichkeiten laben und sie für Bildnissfiguren hinnehmen, ohne hier grade die nichtdramatische Gruppirung zu urgiren. — In der nach einem Uhlandschen Lied gemalten Idylle sehen wir auf Bergesmatten, auf welchen eine ruhige Heerde weidet, den jungen an sein Mädchen sich schmiegenden Hirten mit dem schönen Kinde in die schöne weite Ferne unter ihnen schauen. Sein Kinn ruht auf der Schulter der Liebsten, sein Arm hat sie umschlungen. Der Blick dieses Liebespaars ist von höchster Reinheit; ihre Züge sind so sittlich streng und hehr, wie sie ächten Kindern der Natur geziemen. Frische Bergluft umweht ihre Wangen und Herzen, und halb verwundert schauen sie in die bunte Abwechselung tief unten im Thale; nicht der leiseste Wunsch regt sich in ihnen, hinabzuschreiten und ihre ruhige Befriedigung gegen das lockende Genussleben im Thale hinzugeben. Eine Atmosphäre heiliger Ruhe hält hier oben in ihren stillen Zauberduft die Natur und deren edelste Kinder. — In der „Aernte" hat Bendemann eine Idylle virgilischen Styles geliefert, die den blendenden Eindruck reicher Naturfülle gewährt. Am Stamm eines Feigenbaumes lehnt der Herr des Feldes, eine Gestalt mit langem Barte, rothem Mantel, und mit dem Stecken in der Hand. Etwas entfernt von ihm sitzt am Boden ein blühend-junges Weib mit einem nackten spielenden Knaben und andern zur Seite. Im Vorgrunde naht eine schlanke, volle Mädchengestalt mit einem Gefäss auf dem Haupte. Auf dem sanftgehügelten Boden fliesst das reife Getreide in prächtigen Goldwellen dahin, während es auf der andern Seite des Baumes von grünem hängendem Rasen eingebettet ist. Hier steht bei den weidenden Schafen der Hirt und tiefer unten sitzt ein drolliger Junge, der seine müssigen Hände unter den Knieen zusammengefaltet hat. Im Kornfelde sind einzelne Arbeiter beschäftigt. Ein gewisser Orientalismus äussert sich in dem Bilde als jenes die innere Anschauung des Künstlers bezeichnende Element, das uns hier zu dem Gefühle bringt, als seien wir unter die Schnitter und Schnitterinnen des Thales Esdrelon versetzt.

Wir wenden jetzt unsern Blick auf einen gleichberühmten Heroen der Düsseldorfer Schule, auf das wahre Haupt derselben:

Karl Friedrich Lessing.

Diesem Grossmeister der Düsseldorfer ist das Verständniss unserer strebenden Zeit am Reinsten erschlossen. Er erhebt sich als Maler historischer, unser näheres, ja unser lebhaftestes Interesse ansprechender Individualitäten weit in Bedeutung und Wirkung über den nur den Umriss zu der Geschichte einer überlebten menschlichen Gattung zeichnenden Bendemann. Wenn dieser eine ernste grosse Idee fast mit starrer Consequenz und epischer Breite durchführt, so tritt in Lessings Geschichtswerken ein bewegteres, dramatisches Leben zur Erscheinung, wo eine grössere Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptideen angewandt sind. Während Bendemann aus seinen Schöpfungen mehr den hellen, aber kalten Stral der Philosophie leuchten lässt, taucht Lessing seinen Pinsel tief in die warme Blutquelle des Gefühls und entzückt uns in seinen Darstellungen mit dem anmuthenden Schmelze reiner Poesie. Unerschöpflicher Reichthum der Fantasie, tiefes schwärmerisches Gefühl für das Ernste und Poetische, eine Auffassungsgabe, welche sinnliches und geistiges Leben bis zu den feinsten Nüancirungen zu verfolgen weiss, sodann aber auch eine unaussprechliche Kraft und Gewandtheit im Technischen, erheben Lessing zu einem Künstler in der umfassendsten Bedeutung dieses Namens. In ihm concentriren sich die vorhandenen socialreformatorischen Elemente zur gediegensten Vollendung und Originalität: er ist in der Kunst der Repräsentant der neuen zeitgeistigen Bewegung Deutschlands, und Keiner vermöchte diese hohe Stellung würdiger und consequenter auszufüllen. Seine Compositionen zeigen stets eine vollkommene dramatische Durchbildung; die Charaktere sind bestimmt ausgesprochen und entschieden nüancirt, die Individualitäten unabhängig und selbständig dargestellt. Zwar schreiten seine Gestalten nicht auf dem gemachten Kothurn eines falschen Pathos, aber eine menschlich edle Hoheit, verbunden mit natürlicher Milde und leisen Anklängen stiller Wehmuth, ist in jedem

Zuge ausgeprägt. Der Pinsel des Künstlers scheint in Gefühl und Energie getaucht, und was er bildet ist für Herz und Sinn, nicht für das Auge, und regt Gedanken und Empfindungen des Betrachtenden mächtig auf.

Man glaubt in Lessings Bildern das stille Brüten einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft zu gewahren; er haucht den Figuren seine Gemüthsstimmung ein und bekleidet sie mit dem Trauerflore seiner subjectiven Wehmuth. In den Formen strebt er mehr nach Naturwahrheit als nach Schönheit, und das Kolorit zeichnet sich weniger durch Glanz als durch hohe Kraft und harmonische Stimmung aus.

In seinen frühern Bildern (im Räuber, im Königspaare und in der Leonore) war der Vorwurf aus Gedichten gewählt oder der Künstlerfantasie entsprungen, und aus diesem Grunde überwog darin die lyrische Stimmung. Das Publikum war ergriffen und berauscht, weil es bisher noch keinem Maler gelungen war, das Gefühl in seiner gegenwärtigen Erscheinung gleich anmuthig und treu zu versinnlichen. Bendemanns Bilder vermehrten noch den Enthusiasmus, und man wollte von nun an nur Gefühle statt Thaten gemalt sehen. Da glaubte leider jeder Maler genöthigt und berechtigt zu sein, den Gefühlsweg einzuschlagen, und bald entstanden eine Menge Klagelieder, aber der Jeremias sang sie nicht mehr. Ein Theil des Publikums wurde der Nachahmungen müd und die Kritiker schrieen über Einförmigkeit und falsche Richtung. — Lessing selbst scheint durch den Missbrauch seiner Auffassungsweise bestimmt worden zu sein, das Gefühl mehr an historische als an poetische Scenen zu knüpfen (so in der Hussitenpredigt, im Ezzelin, im Huss, in Heinrich V. etc.), aber gleichwohl ist noch immerhin die Versinnlichung menschlicher Gemüthsbewegungen und Gedanken das innerste Wesen seiner Auffassung, und mit Recht. Die Verächter der „lyrischen Situationen“ bedenken nicht, dass der Moment der äussern Ruhe, wie er sich im Räuber und Königspaar von Lessing, in Bendemanns Jeremias, in Hübners Hiob etc. ausspricht, dem Maler Gelegenheit gibt, die Menschenseele im Zustande der Concentrirung und Intelligenz, in welcher sie vorzugsweis wahre Grösse und Adel offenbaren kann, darzustellen. Auch kann das Bedeutungsvolle besser durch den geistigen Ausdruck der Verschiedenheit in Blick und Haltung angedeutet werden als durch körperliche Handlung, die immer in der Malerei scheinbar und momentan und desshalb unvollkommen dargestellt wird. Wenn man ausserdem bedenkt, dass eine Unzahl biblischer Stoffe, an welchen (weil sie einmal stereotype Vorwürfe der Kunst geworden sind) die Kritik meist nicht zu rütteln wagt, z. B. heilige Familien, Madonnen, Eccehomo's, büssende Magdalenen, studirende Heilige etc., auf gleiche Weise nur „lyrische“ Situationen bilden, so wird die Klage über Einförmigkeit und Gefühlssucht vollends verstummen. Wer möchte in Lessings Königspaare eine klägliche Einförmigkeit oder Apathie und nicht vielmehr die gesteigertste innere Handlung finden? In dieser elegischen Darstellung hat der Maler den Schmerz in seiner antiken Grösse und Herbe bezeichnet. Auch auf das Haupt der Höchsten zuckt der Blitzstral, und der Fluch der Menschen geht, gleich jenem alten im Hause des Atreus, auch durch die Hallen der Könige. Wie paralysirt erscheint der Hochmuth des Gebietens in diesen Gestalten, wie ausdrucksvoll liegt in ihren ernsten, trüben Blicken das Bewusstsein: das Königsgewand ist kein Panzer für das Menschenherz unter ihm! — Die glitzernden Kronen sind von den gesalbten Häuptern gesunken, — ein schwarzverhangener Sarg im Hintergrunde deutet den Verlust der ganzen Wonne ihres Lebens an. Sie stehen einsam in der Halle des Felsenschlosses, und nichts tönt in der schmerzlichen Stille, als das dumpfe Geistermurmeln der Meereswellen. Es liegt unverkennbar ein Gedanke der Freiheit in diesem dunkel-wehmüthigen Gebilde; die innere Gleichheit der Menschen vor Gott und Schicksal kommt uns bei diesem Bilde zum Bewusstsein, und der Eindruck wird eben tragisch gesteigert durch die Grösse der Opfer, auf die der Streich gefallen! — (Das trauernde Königspaar ist merkwürdigerweise in den Besitz eines trauernden Kaiserpaars gekommen. Einen ausgezeichneten Stich dieses Gemäldes, der als Berliner Kunstvereinsblatt kursirt, hat man von Gustav Lüderitz. Nach Grünlers Kopie ist es von Paalzow lithographirt worden. — Man hat gewöhnlich angenommen, dass das Motiv zum Königspaare aus Uhlands Ballade: „das Schloss am Meer“ entliehen sei; indess hat Lessing, nach seiner eignen Erklärung, bei Aufzeichnung seiner Composition keineswegs an dieses Gedicht gedacht. Der Charakter des Lessingschen Bildes ist finsterer, energischer, heidnischer; statt der sanften Wehmuth des Gedichts haben wir den in sich hineinbrütenden Trotz der Verzweiflung vor uns. Nach den Verzierungen der alten Halle, in welcher das trauernde Paar sitzt, müssen wir zwar den König für einen Christen halten, aber die Religion mit ihren Tröstungen hat offenbar keinen Zugang zu diesem schmerzerstarrten Busen gefunden. Es ist gewiss eine herrliche, wenn auch vom Künstler nicht beabsichtigte Ironie, dass das Steinbild rechts

im Vordergrunde fromm die Hände faltet und mit gläubigem Vertrauen gen Himmel blickt, während die Lebendigen und Fühlenden zu seinen Füssen hoffnungslos verzweifeln.)

Ein wahres Lebensbild voll Mark und Blut ist „der Räuber und und sein Kind.“ Hier spricht sich die individuelle melancholisch-romantische Stimmung des Malers sowohl als der Zeit aus. Auf hohem Felsengipfel sitzt der männlich schöne Räuber, vom scharfen Stral der Sonne beschienen. Kampf und harte Arbeit, und vergebenes Ringen der edelsten Kraft mit rohen Elementen sind in seiner Gestalt und Miene ausgedrückt. Das ist der Kampf unsrer unglücklichen Zeit mit dem Vorurtheil, dem felsenharten, trostlosen Vorurtheil, das durch die wilden dunklen Schluchten und Steinmassen versinnlicht wird. — Der Räuber hat den Kopf in die Hand gestützt, und in seinem Auge ist der Gram um ein verlornes Leben zu lesen. Kaum spiegelt sich der schwache Stral der Hoffnung auf der Pupille seines finstern Auges ab, und doch ist die Hoffnung, das neue Leben, die kommende Zeit auf dem Bilde dargestellt, und sogar in zwiefacher Verkörperung. Einmal in dem wunderlieblichen schlafenden Kinde, das vom Arme des Vaters gehalten, an seiner Seite zart und schmiegsam niederhängt. Kann man ein schöneres Bild der reinen, vorurtheilsfreien Zukunft sehen, deren Auge noch vom Schlafe geschlossen ist? Die Züge des Knaben sind ernst und doch kindlich mild, trotzig und doch lieblich; lange Haare umschatten sein Gesicht, und wenn diese Augen sich öffnen, so werden sie gross und dunkel und feurig sein, und mit Wohlgefallen die schöne ausgebreitete Landschaft erblicken. Diese bildet den zweiten Gegensatz zu dem unglücklichen Räuber und dem grausigen Vorgrunde. Man kann nichts Freundlicheres sehen, als diese heitern, stralenden Gefilde, die von fernen Bergen begrenzt und von einem Silberstrome durchflossen werden. — Der schwermüthige Räuber trägt die eigenen, natürlich nach dem Stande und Charakter der dargestellten Figur modificirten Züge Lessings. Eine solche grössere oder geringere Aehnlichkeit wiederholt sich öfters auf den frühern Entwürfen und Bildern desselben, und dürfte auch auf den spätern nicht ausgeblieben sein, wenn der darauf aufmerksam gemachte Künstler sie nicht absichtlich vermieden hätte. Man würde jedoch sehr irren, wollte man daraus auf eine geheime Eitelkeit schliessen, die ihn dazu verleitet habe, sich selbstgefällig wie ein Narziss in seinen Bildern zu bespiegeln. Vielmehr blicken wir hierbei nur in das Wirken eines gewissen Instinktes hinein, welcher uns darauf schliessen lässt, dass unsre äussere Formation weit mehr als wir gewöhnlich glauben nur der Ausdruck unseres innersten Wesens ist. — Das besprochene Räuberbild, die dritte und bekannteste von vier Compositionen Lessings, welche das Räuberleben zum Inhalt haben, ist zweimal hintereinander vom Meister in Oel ausgeführt worden. Das Kolorit dieses Lessingschen Räubers, besonders wenn man es mit dem Maase des damals in Düsseldorf Geleisteten misst, erscheint im ersten Exemplare des Bildes wohl lobenswerth, zwar nicht überaus leicht und wirksam, doch ruhig und wohlthuend. Die zweite Ausführung, welche Hrn. Fränkel in Berlin angehört, unterscheidet sich freilich, wenigstens in der Beleuchtung, erheblich von jener ersten. In Steinzeichnung ist die Darstellung wiedergegeben worden von Richebois und E. Desmaisons.

Dass die Liebe in dem tieffühlenden Herzen Lessings nicht in leichten Schaumperlen der Freude sich offenbaren, sondern nur mit feierlichem Ernst des Gemüthes sich äussern kann, bezeugt unter andern Darstellungen namentlich die „Leonore.“ Es ist das gebrochene Herz der Liebe, was wir hier geschildert sehen im trüben Gegensatze des Lebens, in welchem sich Vermählung und Tod so nah berühren. Das Motiv ist zwar der Bürgerschen Ballade entlehnt, aber ohne strenge Rücksicht auf das Gedicht weit malerischer ausgebildet. Lessing verlegt die Scene ins Mittelalter, um dem unangenehmen Kostüm der neuern Zeit, in welcher die Ballade spielt, gebührend auszuweichen. Wir sehen also die Rückkehr mittelalterlicher Krieger, im Hintergrunde Thürme und Thore einer alten Stadt, etwas näher die Schaar der Reisigen, deren letzte Reiter im Vorgrunde erscheinen. Es sind herrliche Kraftgestalten mit markirten Gesichtern, deren Ausdruck fern von aller Einförmigkeit, bald ernst, bald jovial und lüderlich ist. Immitten des Bildes, neben den Kriegern, steht Leonore mit ihrer alten Mutter, jugendlich schlank und süss, mit lieblichem Schmelz in den Zügen, aber schmerzensbleich. Leonore ist am Arm ihrer Mutter hergewankt, um, wenn auch ihres Verlustes schon fast gewiss, längs den Reihen des siegreich heimkehrenden Heeres nach dem Geliebten zu forschen. Einer der jungen Reiter rechts im Vorgrunde, welcher die Züge Lessings trägt und bereits, um sein Liebchen zu begrüssen, vom Rosse gestiegen ist, scheint der Unglücklichen mit herzlichem Bedauern zu sagen, dass er über den Gesuchten keine Auskunft geben könne. Die geängstigte Mutter hat unterdess an einen auf der linken Seite des Vorgrundes im Zuge

der Heimkehrenden reitenden Krieger die nämliche Frage gerichtet und erwartet mit sichtbar gespannter Seele die Antwort desselben, der aber auch keine Auskunft zu geben weiss, jedoch sich an seinen Nebenmann wendet, um vielleicht von diesem einen Bescheid für die Fragende zu erlangen. Das fröhlich heimziehende Heer auf der einen Seite, wo sich besonders der junge kecke Bursch auszeichnet, der dem Liebchen des jungen Reiters im Vorüberreiten eine Kusshand zuwirft, und andrerseits die glücklichvereinte Liebe schlingen sich wie ein bunter lebensvoller Kranz um die düstere Braut des Todten in ihrer Mitte. Viel zum Effekt dieses Bildes trägt die Antithese des glücklichen Paares bei, das an der blühenden Weinlaube eines Hauses stehend zusammen kos't und sich des Wiedersehens freut. Das lebensfrische Mädchen, welches dem sein Ross am Zügel haltenden Reiter traulich zur Seite steht, fühlt sich so eigenthümlich glücklich, dass ein unverkennbarer Zug von Wehmuth und Mitleiden über das Unglück Leonorens in ihrem Auge zu lesen ist. In dergleichen charakteristischen Zügen ist Lessing unübertrefflich. (Das Gemälde ist im Besitze des Königs von Preussen. Eine Lithographie danach kursirt als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt. Eine andre Steinzeichnung hat man von Marin Lavigne.)

In jeder dieser Schöpfungen sucht Lessing eine Idee in Erscheinung zu setzen, und zwar eine allgemein psychologische, welche ausser der Gegenwart auch Elemente der Vergangenheit und Zukunft enthält und ebendarum von aller Einseitigkeit frei ist. So finden wir im abgehärteten narbigen Körper des Räubers die rohe Vergangenheit und im Kinde desselben die Zukunft angedeutet; in der Leonore gibt das liebende Paar Kunde von der glücklichen Vergangenheit, die alte Mutter aber und Leonorens wehmüthige Gestalt von der schwarzen Zukunft; in der ergreifenden Elegie des trauernden Königspaares schliesst der Sarg die blühende Vergangenheit ein und der Scheidegruss des Abendlichts verkündet allmäliges Absterben in der Zukunft.

Wir wenden uns jetzt zu den historischen Gemälden Lessings, zu jenen Hauptwerken des Meisters, in welchen eine weltgeschichtliche Idee zur Darstellung gebracht ist. Zunächst betrachten wir die höchst bedeutsame Darstellung des Ezzelin im Kerker. Hier ist Religion das Thema und Tyrannentrotz der Schwerpunkt der Darstellung. Ezzelin, der hier wie ein Wild im Käfig schaubare Tyrann von Padua, der Sohn Ezzelins des Mönches, war von Vaters Tode an (1221) bis zu seinem gewaltsam herbeigeführten Ende (1259) der Schrecken der Lombardei und eine gewaltige Stütze Kaiser Friedrichs des Zweiten. Bei Beurtheilung dieses Charakters treten alle die Schwierigkeiten ein, die sich dem Verständniss gewaltiger Menschen entgegenstellen. Will man Ezzelin, den geistig und körperlich glänzend ausgestatteten Ghibellinenhäuptling, nur an seinen Werken erkennen, so wird man in ihm einen Teufel an Verstand und Herz sehen, der die Stadt, die er regierte, zur Hölle machte; bemüht man sich aber zu forschen, wie er zu einem solchen Abscheu der Menschheit geworden, und erwägt man, wie häufig eine traurige Verwirrung der Verhältnisse den Menschen zum Gegentheil von Dem umwandelt, wozu seine Anlagen ihn hätten machen können, so kann man unmöglich vor den Entlastungsreden seiner Vertheidiger das Ohr verschliessen. Der Kampf der Welfen und Ghibellinen hatte alle italischen Verhältnisse erschüttert, viel Unheil gebracht, aber auch den Anstoss zu einer neuen Entwickelung im Religiösen und Politischen gegeben. Man fühlte in dem zersplitterten Italien den Mangel allgemein geltender Rechte, die das öffentliche und bürgerliche Leben hätten sicherstellen können, und begann den Druck der willkürlichen Kirchensatzungen zu empfinden, welche jeder freien Enwickelung des Denkens und Wollens entgegenwirkten. Nun war es Ezzelin eben, der aus dem deutschen Geschlechte der Etzel stammende Podesta von Padua, welcher als Repräsentant Derer sich geltend machte, die im Denken und Handeln für den bewegtesten Fortschritt waren. Mit der Entschiedenheit für freisinnige Reformen verband sich aber bei ihm leider eine angeborene und anerzogene Herrschsucht; er wollte erzwingen, was er für gerecht hielt, und je mehr ihm Hindernisse in den Weg traten, desto grimmiger und tyrannischer ward sein Auftreten. Der sittenlosen Geistlichkeit, die ihn oft durch ihre Ränke in seinen Plänen störte, liess er seinen Hass auf das Gründlichste fühlen, und er ging in seiner Verhöhnung der schlechten Diener der Kirche so weit, dass er bald auch die Kirche selbst und die Religion überhaupt verachtete. Anfangs hatte er mit Berücksichtigung wirklicher Verhältnisse ruhig zu ordnen und zu verbessern gesucht; als er aber seine Bemühungen vereitelt sah durch die List seiner Gegner, trieb ihn die unbändige Leidenschaft zu Greueln aller Art, womit er sein Leben brandmarkte und den gerechten Fluch der Menschheit auf sich lud. Bis zum Tode Kaiser Friedrichs des Zweiten hatte er diesem als blutige Geissel für Oberitalien gedient; jetzt forderte Papst Innocenz der Vierte die Christenheit zu einem Kreuzzuge gegen die ghibellinischen Ketzer auf und leitete so den Vernichtungsstreich auf den über-

mächtig gewordenen Häuptling. Geschreckt vom Bannstral, der auf Ezzelin gefallen, und vom Kreuzheere, welches heranzog, fiel eine lombardische Stadt nach der andern von der Herrschaft des Paduaner Tyrannen ab; Padua selbst wurde erobert, aber von dem frommen Kreuzheere weit unbarmherziger heimgesucht, als es durch die Grausamkeit Ezzelins hatte geschehen können. Indess kostete der Kampf mit dem Tiger von Padua noch vieles Blut, denn noch siegte in mancher Schlacht die schreckenerregende Persönlichkeit; endlich aber unterlag Ezzelin theils der Uebermacht seiner Feinde, theils dem Verrath seiner Anhänger. In der Schlacht bei Bergamo (am 16. Sept. 1259) ward er verwundet und gefangen, worauf er im Gefängniss endete, wo er in der Wuth der Verzweiflung die Heilung seiner Wunden unmöglich machte. Von seinen letzten Augenblicken heisst es in einem Chronicon jener Zeit: „Im Kerker beharrte Ezzelin in hartnäckigem Stillschweigen, wild vor sich hinstarrend und die innre Erbitterung und tiefe Verachtung zurückdrängend. Viel Volk lief schreiend zusammen und wollte Den sehen, der sonst mächtig vor allen andern Herrschern der Schrecken der Welt gewesen und jetzt zum Gegenstande allgemeinen Jubels geworden sei. Wie die Nachteule sass er da, um welche sich, wenn sie einmal bei Tage erscheint, die kleinen Vögel versammeln, um die vom Licht Geblendete zu necken. Viele aber der italischen Landesherren duldeten es nicht, dass der mächtige vornehme Mann vom gemeinen Volke verhöhnt und beleidigt werde; er wurde mit allen Ehren von diesen bestattet.“

In Lessings Bilde ist das Scheitern des Bekehrungsversuches dargestellt, welchen zwei Mönche, ein älterer Franziskaner und ein junger Kamaldulenser, bei dem gefangenen Tyrannen angestellt haben. Die Kirche, so sieht man, hat mit Hilfe des Kreuzheeres kaum den Leib, geschweige den Geist des Verhassten in ihre Macht bekommen. Ohne Bewegung, nicht einmal des Hauptes, und nur einen Hohnblick seitwärts hinüberwerfend, die Zähne zusammenbeissend, seine nervige Faust ballend, sitzt Ezzelin da und lässt die Worte der Busspredigt an seinem eisernen Herzen wie an einem Harnisch abgleiten. Aus Ezzelin spricht der starre Unglaube, der sich auf das praktische Leben stützt und die Schwingen des Geistes in der rohesten Sinnlichkeit beschmuzt hat; in ihm offenbart sich die Consequenz des materiellen Menschen. Von den zur Bekehrung gesandten Mönchen repräsentirt der jüngere die Poesie, der ältere die Prosa der Religion. Jene ist wirkungslos dem Skepticismus genüber, diese aber ist vollends nutzlos, wie die Flachheit dem Indifferentismus genüber. In der

weichen blonden Jünglingsgestalt sehen wir die mildeste Auffassung des Christenthums, den Christen, der seine Feinde liebt und der da segnet die ihm fluchen. Der zarte Gliederbau und das liebende Antlitz in der Mönchskutte, die stille schonungsvolle Bewegung und die volle Hingebung in den segensreichen Beruf bei einer jugendlichen Befangenheit, die so wohlthut, dies alles stralt in dem milden Lichte einer höhern Verklärung. Ganz anders der zweite, etwas älter genommene Mönch mit schwarzem Haar; zurücktretend, sich fest aufrichtend, misst er mit einem scharfen Blicke den ungebeugten Wütherich, und indem sein richtiges Urtheil ihm sagt, dass hier jede Mahnung vergebens sei, zieht er mit dem Arme seinen Bruder zurück. — (Das Gemälde befindet sich im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main. In Steinzeichnung ist es wiedergegeben worden von F. Heister.)

Tief in das Mark des Gemüthes reicht die Hussitenpredigt, um die Religion zu versinnlichen. Der Moment der Glut, der innigsten Ueberzeugung, vor welcher alle Schranken brechen, ist gewählt, und alle Nebenpersonen und Beiwerke sind behilflich, diesen Moment in das klarste Licht zu setzen. Um den Prediger her, der im langen slavischen Rocke mit wildfliegendem Haar und nicht minder wildem, fanatischem Ausdrucke des Gesichtes auf einer Erderhöhung vor zwei alten, den Eingang eines Waldes ansagenden Bäumen steht, hat sich eine eifrige Schaar von Zuhörern versammelt. Ihr Eifer spricht sich freilich nicht durch lebhafte Geberden aus, denn die Meisten stehen oder knieen in äusserlich ruhiger Haltung. Fasst man die Züge ihrer Gesichter näher ins Auge, so erkennt man sofort, dass diese äussere Ruhe keine innere ist. Eben diese Zurückgezogenheit in sich selbst, dieses dumpfe, finstre Brüten über den Gefühlen, die in der Tiefe des Busens kochen, ist aber hier völlig charakteristisch, denn die religiöse Andacht bleibt, auch wenn sie zu fanatischem Schwindel gediehen ist, schon an sich eine Seelenstimmung, die, wenigstens zunächst, nach innen oder nach oben, nicht aber nach aussen führt. Der hier geschilderte Fanatismus ist nicht aus theologischen Disputationen eines klügelnden Verstandes entsprungen, sondern aus dem seelischen Gebiete, in welchem das beste Leben der slavischen Völker liegt. Den innersten Kern ihres Naturlebens hat er ergriffen und alle die dunkeln dämonischen Mächte, die dort unten lauern, in Aufruhr gebracht. Schliessen wir ja nicht aus den ruhigen Stellungen, dass wir es mit einer harmlos frommen Genossenschaft hier zu thun haben. Ganz im Gegentheil: je ruhiger und bewegungsloser nach aussen, desto unheilschwangerer nach innen zeigen sich diese Gestalten.

Der Greis, der auf der linken Seite beide Arme in frommgläubiger Hoffnung dem Priester entgegenstreckt, der ritterliche Jüngling, der in lebhafter schwärmerischer Bewegung mit inbrünstig dem Prediger zugekehrtem Antlitz auf der rechten Seite in die Knie gesunken ist, es sind offenbar die sanftesten und gutmüthigsten des ganzen Haufens. Keiner dagegen dürfte eine schlimmere Zukunft im Busen nähren, als der Alte mit dem ingrimmig ruhigen Gesichte, der mit dem Dreschflegel über der Schulter und mit übereinandergeschlagnen Armen fast wie behaglich dort am Felsen lehnt. Er bedarf der Aufregung durch den Priester nicht mehr, denn alles in ihm — das lassen seine ausgetrockneten erbarmungslosen Züge lesen — ist fertig und abgeschlossen. Und sehen wir den Prediger an: welche Haltung, welche Züge, welch ein Auge! Der Hauptinhalt seiner wilden Predigt ist ohne Zweifel ein Hymnus auf die göttliche Rache, von welcher das brennende Kloster, das wir im Hintergrunde sehen, ein flammendes Zeugniss gibt. Die Worte des Psalmisten: „Alle Heiden umgeben mich, sie umgeben mich allenthalben wie Bienen, aber im Namen des Herrn will ich sie zerhauen!“ scheinen eben von den Lippen des wilden Schwärmers zu tönen. Wohl mögen sich darin Vorwürfe einmischen, dass man zu lässig und zu flau, zu mild und nachsichtig im Werke des Herrn gewesen sei und dadurch diesen oder jenen frühern Unfall verschuldet habe. Der finstre Gesell, der im Vorgrunde kniet und dessen linke auf dem vorgestreckten Schenkel ruhende Faust sich so drohend ballt, scheint sich eben im Stillen das reuige Gelübde abzulegen, künftig das Kind im Mutterleibe nicht zu schonen. Andre, wie jener Greis und ritterliche Jüngling, gehen mit hingebender Seele mehr auf die Bilder einer siegreichen Zukunft, auf die Verheissungen göttlichen Beistands, auf den frommen und bessern Theil der Predigt ein. Die Hauptstimmung aber, die in der Versammlung herrscht, ist jene brütende, sich in sich selbst vergrabende, mehr oder minder tückische Andacht, die hier durchaus an ihrer Stelle und für die Eigenthümlichkeit des czechischen Volksschwarmes, den wir in Religionsbewegung sehen, äusserst bezeichnend ist. (Das Gemälde ist im Besitz des Königs von Preussen. Die Composition kennt man durch den Stich von A. Hoffmann nach Sonderlands Zeichnung, sowie durch eine Lithographie von H. Eichens.)

Im Huss im Verhöre zu Kostnitz*) ist die römische Pfaffenwelt dem böhmischen Reformator genüber mit einer Wahrheit und individualisirenden Bestimmtheit aufgefasst, welche diese Composition zur bedeutendsten wie zur wunderbarsten Lessings erhebt. Vor Huss, der im Dominikanerkloster festgehalten, ein vorgängiges Verhör zu bestehen hat, sitzt in zwei Reihen ein Ausschuss der zum Concil gekommenen heiligen Väter, theils roth wie Blutrichter, theils bunt wie Schlangen gekleidet. Ihre Gestalten drücken die Stufenleiter des religiösen Irrthums von dem kahlen Indifferentismus an bis zum blutigen Fanatismus hinauf mit unaussprechlicher Wahrheit aus. Hier scharfgeschnittene gelbe Gesichter mit dunkeln Glutaugen unter dem rothen Kardinalshute, dort ein feister Bischof, der sich unruhig auf dem Stuhle wendet, weil der hagere Reformator soeben von Simonie gesprochen. Dann auch einige kluge Pfaffen, die sich gleich den Auguren Roms verschmitzt zulächeln; andere, die erschrocken zurückfahren über die Kühnheit der von Huss vernommenen Worte, und zuletzt auch einer, der in Nachdenken versunken mit dem Zweifel ringt.

Was nun die Wahrheit und somit auch die Schönheit des Lessingschen Kunstwerkes begründet, das beruht nicht im blossen Scheine der Wirklichkeit. Dem höhere Zwecke verfolgenden Geschichtsmaler konnte es durchaus nicht genügen, durch sein Bild nur die Erinnerung an eine Thatsache aufzufrischen. Er erkannte in jenem Vorgange die weltbedeutende Idee und brachte diese zur Anschauung. Die Ueberzeugung ist hier die Idee, welche im Bilde zur Anschauung kommt und kommen würde, wenn wir auch nicht wüssten, dass wir Huss vor uns sehen und dass die Andern die Repräsentanten der Kirche sind. Wir erblicken einen Mann, der mit der einen Hand sich auf ein Buch stützt, die andere Hand auf das starke Herz legt und dessen ganzes Angesicht von stiller Freudigkeit und dem Frieden einer unerschütterlichen, auf tiefem Gefühl beruhenden Ueberzeugung leuchtet, und dies ist es, diese Idee, welche diesen schwachen Körperbau, diese feinen Züge, dieses bleiche Angesicht mit einer

*) Gewöhnlich wird dieses Bild der „Huss vor dem Concile“ genannt. Die hier dargestellte Begebenheit geht indess nicht in einer der Generalversammlungen des Constanzer Concils, sondern in einer Art Comitéversammlung vor, daher nur drei Kardinäle nebst mehren Bischöfen und Geistlichen sichtbar sind. Vor diesem Ausschuss des Concils findet eine vorläufige Vernehmung des böhmischen Predigers statt, und zwar im Dominikanerkloster, wo eine solche laut den Concilberichten am 28. Nov. 1414 angestellt worden ist. Huss befindet sich hier also nicht schon vor dem Concile, das ihn verdammt, sondern erst im Verhöre vor einer Concilsdeputation. Beharrend bei seiner angefochtenen Lehre, vertheidigt er dieselbe als seine innerste religiöse Ueberzeugung. Sein Freund und Begleiter, der böhmische Graf Chlum, steht etwas erhöht zur Seite links; der am Tisch sitzende Bischof hält den Geleitsbrief, welchen Kaiser Siegmund dem Johannes Huss gewährt hatte.

überirdischen Kraft und namenlosen Schönheit erfüllt. Hier soll nicht etwa ein Lehrsatz, über den man noch streiten könnte, dargestellt werden, was unmöglich und widersinnig wäre; es kommt, ganz von den Theoremen der Ueberzeugung abgesehen, die Gefühlsüberzeugung an sich als Idee zur Anschauung. Wie hat nun aber hier Lessing die Wirklichkeit zur ästhetischen Wahrheit erhoben?! — Huss hatte nach der Holzfigur in Constanz und dem Bildniss auf der Leipziger Universitätsbibliothek einen schwachen Körperbau, tiefe, geistvolle Augen und eine grosse, gebogene Nase. Dieses Factum, diese Wirklichkeit, wird hier zur Erscheinung der Idee, der geistigen Ueberzeugungsstärke, denn der Körper ist hier nur der schwache Träger des mächtigen Geistes, unter dessen Uebergewicht der irdische Bestandtheil des Menschen sich verflüchtigt. Die organische Schwächlichkeit wird hier im Bilde zur Erscheinung der Geistigkeit und diese in ihrer Ueberzeugungsstärke aufgefasst, also hier das Wirkliche zur Erscheinung der Idee erhoben und folglich zur ästhetischen Wahrheit, welche eben die Uebereinstimmung der Erscheinung mit der Idee ist.

Aber Huss' Gegner haben auch eine Ueberzeugung und zwar eine solche, die auf dem unabänderlichen, buchstäblichen Dogma beruht. Auch das Dogma als Idee steht anschaulich in der Erscheinung der drei Kardinäle, in deren charakteristischen Zügen sich Beharrlichkeit, Entschiedenheit und Glaube ausdrückt, der Ueberzeugung gegenüber. Auch durfte es der Vollständigkeit der Darstellung nicht an scharfsinnigen, dialektischen Vertheidigern des Dogma hier fehlen, als deren Repräsentant wir den Erzbischof mit dem scharfen, kalten Blick erkennen. Ueber die Gegenwart des Moments hinaus deutet der in tiefes Nachdenken versunkene junge Bischof und einige Andere, in deren Zügen wir lesen, dass der Glaube zur Ueberzeugung sich zu erheben ringt und in diesem Ringen zu schwanken beginnt. Alles dies liegt in der Sphäre der Idee, durch diese Charaktere alle sind Gattungen der Ueberzeugung zur Anschauung gebracht. Aber auch die Verneinung der Idee ist mit in die Darstellung aufgenommen durch jenen Bischof, dem man es ansieht, dass ihm die Verhandlung zu lange dauert und der sich nach einer wohlbesetzten Tafel zu sehnen scheint, so wie auch ein anderer, der mit vornehmer Gleichgültigkeit die ganze Untersuchung unbeachtet lässt, sich nachlässig zurücklegt und mit einem hinter ihm stehenden Geistlichen spricht. Zur Darstellung der Idee gehören diese nicht, sie sind unwesentliche, zufällige und äussere Merkmale der zeitlichen Beschaffenheit des Clerus, und so bewunderungswürdig und meisterhaft auch diese Figuren gemalt, so treffend und physiognomisch fein diese Charaktere auch aufgefasst sind, so ziehen solche doch gerade dies schöne Bild aus der Höhe idealer Wahrheit zur zeitlichen Geschichtsdarstellung, ja fast zu der Wirklichkeit eines Genrebildes herab.

Es gibt zwei Exemplare des „Huss zu Constanz"; das eine ist nach Berlin, das andre nach Frankfurt am Main gewandert. Die Wiederholung ist minder grossen Formats, in welchem das Bild insofern gewonnen zu haben scheint, als die Personen näher aneinander gedrängt und deshalb bis auf einen gewissen Grad dramatisch bewegter erscheinen. Natürlich scheint es nur so, denn in der Gruppirung, soviel wir uns erinnern, ist nichts verändert. Anders geworden ist der Kopf des Huss; er ist mehr veredelt. Dies sind aber wohl die einzigen Vorzüge des verkleinerten Bildes. Der Hauptvorzug des grössern Gemäldes, welcher diesem nächst der Wahl des Thema's so viele Freunde im Vaterlande erworben, die geistvolle Charakteristik der Anhörenden, ist wohl in der Wiederholung ein wenig beeinträchtigt durch das kleinere Format. Namentlich gilt dies von der linken Seite, auf welcher die Kardinäle sitzen. Diese selbst machen auf dem grössern Bilde einen grössern Eindruck. — Das Exemplar in der Samml. des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt hat 10 F. 3 Z. Höhe bei 13 F. 10 Z. Breite. Eine Lithographie des Huss (18 Z. hoch und 26 Z. breit) hat C. Wildt für den Verlag von Julius Buddeus in Düsseldorf geliefert.

Wer Lessing nur aus seinen Gemälden oder gar blos aus einigen derselben kennt, kann unmöglich eine vollkommene Vorstellung von der Bedeutung dieses Meisters haben. Man muss — schreibt Fr. von Uechtritz — die Fülle und Mannichfaltigkeit von Entwürfen eingesehen haben, wie sie die Mappen desselben uns vorüberführen, um dem Reichthum und der schöpferischen Kraft seiner Fantasie die gebührende Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Bei Lessing ist der Dichter wenigstens ebenso wichtig als der Maler. Entwürfe der verschiedensten Art — geschichtliche Charakterbilder, romantische Lebensbilder, Kampfschilderungen und Landschaften — ziehen in buntem abwechselnden Zuge an dem Beschauer jener Mappen vorüber. Die Gegenstände der landschaftlichen Natur, Gebäude, Pferde und Menschen sieht er hier, wie er von Blatt zu Blatt umwendet, mit gleicher Meisterschaft und Vollendung dargestellt. Denn diese Entwürfe sind keineswegs leichthingeworfene, nur eben das Nothwendigste andeutende Skizzen. Wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus sprin-

gen die malerischen Ideen sogleich in bestimmtester Gestalt und gleichsam in voller Rüstung aus dem Kopfe des Künstlers hervor. Lessings Zeichnungen bilden daher einen eigenen Kreis für sich bestehender Kunstwerke; ja es ist ihnen ein Grad der Durchführung, eine Harmonie der Wirkung und dabei eine Wärme und energische Frische der Auffassung eigen, die sie zuweilen bei der spätern Ausführung des Bildes zu gefährlichen Nebenbuhlern desselben macht. Sie sind sämmtlich mehr oder weniger getuscht, und man findet bei manchen auch wohl die Lokalfärbung leise mit Wasserfarben angedeutet. Er bedient sich niemals eines Modells. Die schwersten und complicirtesten Stellungen, die kühnsten Bewegungen stehen mit wunderbarer Klarheit vor seinem inneren Auge und werden von ihm wie spielend auf das Papier geworfen. Einen unbeschreiblichen Reiz haben vor allen seine landschaftlichen Zeichnungen. Die Seele des Künstlers mit ihrem ernsten, zu Strenge und Schwermuth hinneigenden und doch der sanftesten und süssesten Schwingungen des Gemüthes fähigen Grundtone liegt hier in unverhüllter Schönheit vor uns, nur umwoben von einer gleichsam hingehauchten Poesie des Naturlebens und einem geheimnissvollen Zauber künstlerischer Wirkung, wie von einem durchsichtigen Schleier, der zugleich nur die zarte Verkörperung ihres eigensten Wesens ist.

Wir sehen den grössten Maler der Gegenwart in den verschiedensten Zweigen gross. Durch ihn dringt der Charakter der Historie als Sieger in das Gebiet der Landschaft, und diese bietet jener als Tribut ihr innerstes Wesen: Natürlichkeit und Wahrheit. Auf dem blühenden Grunde des edelsten Naturalismus werden die Farben zur Landschaft und Historie aufgetragen, und diese Untermalung verleiht beiden Dauer und ewige Schönheit. In Lessings Landschaften athmet, wie in seiner Geschichtsmalerei, eine erhabene Ruhe, ein ergreifendes, aber gleichmässig klares Gefühl, und die Staffage, sowie die anorganischen Gegenstände: Klöster, Ruinen, todte Bäume, Hohlwege etc., welche er gern darstellt, stimmen zu einer ernsten Wehmuth, ohne die Seele mit grellen Dissonanzen zu peinigen. Zur Milderung der elegischen Stimmung in der Composition dient unter Anderem eine schöne Wärme der Farben; Baumschlag und Gewächse sind voll Saftigkeit und Leben, die Fernen zauberhaft heiter und anmuthig, Luft- und Linienperspektiven mit höchster Gewissenhaftigkeit behandelt.

Lessings Naturgemälde werden von Manchen höher gehalten als seine Geschichtsbilder. Gewiss ist sein Talent, natürliche Gegenstände zu detailliren, eins der allerglänzendsten, und nicht minder als in seinen historisch-romantischen Bildern enthüllt Lessing in seinen Landschaften das Geheimste und Heiligste der Natur, die tiefste Poesie und Wahrheit. Man sieht es seinen Bäumen und Bergen, seinen Flüssen und Wolken an, dass er der liebendste und geweihteste Sohn der Natur ist. Lessing malt mit dem Herzen, das von zwei edelschönen Genien bewohnt wird: Schwermuth und Hoffnung; diese beiden theilen das Gebiet auch in den Landschaften. Die Hoffnung quillt aus dem saftgrünen Laube der Bäume, blitzt plötzlich aus schwarzen Wolken als Sonnenstral hervor, oder lächelt aus den lieblichsten Fernsichten; die Schwermuth weilt auf wild gehäuften Steinhaufen, verfallenen Kapellen und Burgruinen, in alten morschen Bäumen und ausgefahrenen Wegen und bekleidet den Himmel mit grauschwarzem Leichen- und Thränenmantel. Und in dieser traurig schönen Welt wohnt ein Menschengeschlecht, das nur für sie geschaffen ist, und mit dem Boden in so naher Berührung steht, wie seine Bäume und Pflanzen. Geistliche, aus dem Kloster eilend, um Sterbenden den letzten Trost zu bringen, verirrte Reiter, betende Pilger, todte Soldaten u. s. f., Frühling und Winter, Blühen und Verwesen, Leben und Tod sind die ewigen Gegensätze auf jedem Bilde. Und ist es nicht so im Leben, und muss es nicht so sein? Wer es tadeln und dieses treue Abbild der Natur eine verweichlichende, eintönige Richtung nennen will, der kennt sich selbst und seine Umgebung nicht. Aber wir sagen nicht, dass alle Künstler in die Fusstapfen des Meisters Lessing treten sollen; nur wenige werden sie für ihre Sohlen passend finden. Wem nicht, wie ihm, der Hauch der Natur die Brust geweitet und die Gedanken beflügelt, der wird statt Elegien Leichencarmina malen; man muss ein Priester der Natur sein, wie Lessing, um ihre inneren Freuden und Schmerzen auffinden zu können.

Man hat in Lessings Landschaften den oft katholischen Charakter der Staffage auffällig finden wollen. Zum Glück ist Lessing, der Sohn eines Bruderssohnes des grossen Kritikers Gotthold Efraim Lessing, Protestant im entschiedensten Sinne, welchen Standpunkt er auch im Huss zu Kostnitz, im Hussitenprediger und in der Gefangennehmung des Papstes Paschalis II. offen genug erklärt hat. Sehen wir in seinen Landschaftgemälden einen mit dem Allerheiligsten wandelnden Priester, oder fromme Reisende, die dort in der kühlen Waldschlucht ihre Andacht vor dem Muttergottesbilde an der breitgewölbten uralten Eiche verrichten, während ihre freigehen-

den Pferde sich im Bach erquicken, oder Pilger und Landleute, die nach der einsamen, die Felsenhöhe bekrönenden Kapelle ziehen, — so sind das freilich keine Skeptiker, höchstens Lichtfreunde *a non lucendo,* wenn sie das Licht im Kopfe nicht achtend sich mit dem Kerzenlicht der Kirche behelfen. Die in Folge solcher Staffage scheinbar katholische Färbung so mancher Naturschilderungen des Meisters erklärt sich theils aus den romantisch-poetischen Eindrücken, welche Lessing schon in früher Jugend empfangen hat, theils und vorzüglich aber aus dem Umstande, dass in den Gegenden, wohin seine Düsseldorfer Ausflüge gerichtet waren und wo sich ihm die landschaftlichen Motive darboten, eben der katholische Cult die Regel bildet. In solchen Gegenden drängt sich das religiöse Element selbst in das Leben der Natur ein. Die katholische Kirche versteht es vortrefflich auch das Landschaftliche in ihren Kreis zu ziehen und wie mit einem Netze zu umspannen. Sie erreicht dies durch ihre Vermählung mit der Architektur, die in der Landschaft sich so bedeutsam herausstellt und mit derselben wie keine andre Kunst des Menschen in Verkehr und Wechselwirkung tritt; durch weit über Berg und Thal wallfahrende Prozessionen und Pilgerungen; durch Crucifixe, Muttergottes- und Heiligenbilder auf Wegen und Uferklippen, an Bäumen und Felswänden. Auf einem Terrain der römischen Spinne landschafternd, musste Lessing auch deren Fäden mitmalen. Zuweilen ist bei ihm die Staffage nur Nebenwerk, oft aber erhebt sie sich zur Spitze des Bildes, zu einer Art von bedeutsamer Inschrift, und wird so zum Munde der Landschaft, der uns den Sinn derselben verstehen hilft und diesem eine eigenthümliche, in das Leben der Thier- oder Menschenwelt hinübergreifende Nüancirung gibt. In allen Fällen gewährt sie einen Blick in den Einklang des Thier- oder Menschenlebens mit dem Leben der landschaftlichen Natur; sie steigert sich indess niemals zu solcher Wichtigkeit, um das Uebrige in dem Sinne zu beherrschen, wie die katholische Kirche alles Geistige und Leibliche zu unterwerfen trachtet. Hauptsache bleibt die Landschaftsdarstellung und die darin sich aussprechende Seelenstimmung des Künstlers, welche hier freilich katholisch scheinen kann, während sie doch einzig eine naturreligiöse ist. Wohl kleidet sich das Gefühl in mehren Landschaften Lessings in die Formen einer von der Reformation überwundenen Zeit, weil es grade in diesen sich auszusprechen für gut findet; es verliert aber darum nicht seine selbständige, sich selbst bestimmende, protestantische Stellung. Das ist eben der grösste Vortheil des Protestanten, dass er alles Grosse und Schöne, was auf der andern Seite liegt, anzuerkennen und selbst bis zu einem gewissen Grade sich anzueignen vermag, ohne dass er sofort Gefahr läuft sich selbst zu verlieren.

Das erste bedeutende Bild, welches Lessing noch in seiner Berliner Zeit ausführte, war eine Landschaft, in der er ein merkwürdiges Beweisstück seiner damaligen Schwermuth lieferte. Man sieht das Innere eines verfallenen Kirchhofes mit den Ruinen eines Kirchleins. Ein gewitterschwerer Himmel hängt über der Gegend. Durch die dicken schwarzen Wolkenmassen bricht ein einzelner matter Sonnenblick und erleuchtet mit schauerlich schwärzlichem Lichte einen grossen Leichenstein im Vorgrunde. Dieser Stein ist gleichsam die Staffage des Bildes. Nichts Lebendiges ist darauf zu finden. Dies erste Bild fand auf der Berliner Ausstellung 1826 eine solche Anerkennung, dass der preussische Kunstverein es mit dem Doppelten des geforderten Preises bezahlte.

Zu seinen ersten in Düsseldorf ausgeführten Landschaften gehört das im Besitz des Hrn. Brinck in Gladbach und des Generalconsuls Wagner in Berlin befindliche „Schloss am Meer.“ Auf fantastisch übereinandergethürmten Felsenmassen steigt in mancherlei durch Zwischenschluchten unterbrochenen, durch Zugbrücken und Thore verbundenen Absätzen eine stattliche Burg mit drohenden Zinnen hinan. Die energische Schwermuth jener ersten Landschaft hat hier einer nach dem Kecken, Seltsamen und Romantischen hinneigenden Fantasie, welche dessungeachtet die Schranken des Natürlichen zu überschreiten scheut, Platz gemacht und klingt nur noch in einem gewissen finstern Trotze, der über dem Ganzen liegt, hervor. Dieser Glanz des Romantischen, zuweilen bis zu heiterer Anmuth gemildert, ist auch über andre Arbeiten Lessings in seiner Düsseldorfer Frühzeit ausgegossen. Hieher gehört eine kleine Landschaft im Besitze des Grafen von Spee auf Heltorf, nebst einigen andern nicht zur Ausführung gekommenen Entwürfen. Auf dem einen derselben, auf welchem er wohl am Höchsten in den Aether einer fantastischen Romantik gestiegen ist, erblicken wir im Hintergrunde ein wundersames prachtvolles Königsschloss. Das Meer bespült mit ruhigen Wellen dessen Fuss, und im Vorgrunde, am Ufer, sehen wir den König mit seiner Gemahlin im vollen Ornate, die Krone auf dem Haupte, spaziren gehn und den kühlen Abend geniessen.

Ins Jahr 1830 fällt seine herrliche Felsenlandschaft: die Schlucht mit Ruinen (bei

Hrn. Kessler in Frankfurt am M.). Es ist eine wilde, unbeschreiblich öde, schroff zerrissene Felsenwand, zu der ihn hier seine Fantasie getragen hat. Auf einem steilabfallenden Vorsprunge der Felswand erheben sich die Gebäude eines wüst und verfallen aussehenden Schlosses. Ein gewaltiger, von Rauch und Brand geschwärzter Thurm ragt schauerlich empor. Nur dürftiges Unkraut zeigt sich hie und da, nur einige Fichtenbäume hängen über der Tiefe. Durch die Schichten der Steine klemmt sich ein dünner Felsenquell und stürzt in mehren Absätzen und kleinen Wasserfällen hinunter. Schwere Nebel steigen aus dem Grunde des Felsgeklüftes. Die Virtuosität in der malerischen Darstellung der Steinwelt, die den Landschaften Lessings eigen ist, tritt hier in ihrem vollsten Glanze hervor. Selbst Mineralogen haben die genaue und scharfe Charakterisirung der dargestellten Felslager und ihrer Formation bewundert. Auffassung und Behandlung dieser Landschaft, deren Motiv den felsigen Ufern der sogenannten Morgenbach in der Nähe von Bingen und Schloss Rheinstein entnommen ist, erscheint ausserordentlich kühn und fast ans Pikante streifend, aber bei aller Keckheit des Pinselspiels hat Lessing am Natürlichen festgehalten und so glücklich vermieden in irgend ein manierirtes Uebermaas zu verfallen.

Gleichzeitig ärntete auch auf der Ausstellung das Bildchen verdienten Beifall, das unter der Bezeichnung: Klosterhof im Schnee bekannt ist und jetzt zu Halberstadt in der Samml. des Grafen Spiegel gesehn wird. Der Künstler versetzt uns in den von einem Säulengange begrenzten Hof eines Frauenklosters; einige abgetretene Stufen führen zu diesem Gange und einem dahinter befindlichen erleuchteten Kapellchen empor, das sich dem Beschauer genüber aufthut. Der Nonnenzug, der sich mit vorgetragenem Kreuze durch den Säulengang nach der Kapelle bewegt, und der schwarzverhangene Sarg in dieser letztern lassen uns keinen Zweifel darüber, dass hier das Todtenamt für eine verstorbene Schwester gehalten werden soll. Die Natur stimmt in dieses Geschäft der Trauer ein, auch sie liegt von den Fesseln des Todes gebunden. Die beiden Fichtenbäume im Hofe, deren Aeste unter der Last des darauf wuchtenden Schnees zu brechen drohen und zum Theil schon gebrochen sind, der erfrorene Wasserstral am Brunnen, die von Schnee bedeckten, wie unter der Last desselben zusammengekrümmten Steinbilder zu beiden Seiten der zur Kapelle aufsteigenden Stufen, und selbst das winterliche Grün der hie und da zwischen dem Schnee hervorblickenden Fichtennadeln, — Alles athmet Erstarrung, Oede, Winter und Tod.

Der Grabestrübsinn, der uns aus dem Klosterhofe entgegenschauert, und die Hoffnungslosigkeit, welche sich in dem ziemlich gleichzeitig entstandenen Entwurfe des trauernden Königspaares ausspricht (wo es ebenfalls ein schwarzverhangener Sarg ist, auf dem das Interesse der Darstellung beruht), würde von einem sehr zweideutigen Werthe für die Kunst sein, deren Aufgabe es nicht ist uns blos an die Bedrängnisse des Lebens zu mahnen, wenn nicht etwas hinzuträte, wodurch wir von dem schweren Drucke wieder erlöst werden, den jene Stimmungen auf uns legen. Es ist dies die Würde und tragische Höhe der Empfindung, der Adel des Kolorits und der Formen, die in beiden Compositionen und den Gemälden, worin sie ausgeführt wurden, leben und wirken. Wir fühlen uns dadurch einer Welt der Schönheit und Erhabenheit genüber, die sich nur, wie eine heitere Landschaft in einem dunkelunterlegten Glase, in den Schmerzen der Erde spiegelt. Beide Kunstwerke müssen übrigens als eins der edelsten Todtenopfer betrachtet werden, welche jemals auf ein theures Grab gelegt worden sind. Im Königspaare verherrlichte er den Elternschmerz und im Klosterhofe malte er eine Todtenfeier für die Verlorene, zu der seine Neigung so rein und still gewesen, dass diese nie zur Kenntniss seines Gegenstandes gekommen war.

Die melancholische Hinneigung Lessings zu poetisch-malerischen Gebilden von Winter und Tod zeigt sich noch einmal in dem winterlichen Klosterkirchhofe, den er einige Jahre später (1834) für den Buchhändler Reimer in Berlin gemalt hat und der durch eine vortreffliche Steinzeichnung von J. Tempeltei bekannt ist. Auf dem tiefverschneiten Kirchhofe sieht man Leichensteine, morsche Tannen und Fichten; der Himmel ist voll Nebelwolken, und die Morgensonne röthet zauberhaft den klaren Schnee. Der alte Kapuziner, der immitten der schneebedeckten Gräber stehend, sich auf den Spaten lehnt, womit er eben ein Grab gegraben, schaut wehmüthig in die frische Gruft und lädt uns mit der Sprache seines Blickes ein, seinem schwermüthigen Nachsinnen über die Vergänglichkeit alles Irdischen zu folgen. — Im lebhaften Contrast mit dieser Darstellung steht die aus dems. Jahre datirende Abendlandschaft, welche ganz einfach das Kloster heisst und durch eine Lithographie von A. Borum sowie durch eine Radirung von L. Rausch bekannt ist. Diese Landschaft mit dem Gebirgskloster — als Geschenk für Schadow auf das Trefflichste ausgeführt

— ist ein Bild voll des süssesten romantischen Zaubers. Diese duftigen Regenwolken, die das anmuthige Thal, in welches dort oben vom Berge das alterthümliche Kloster hineinragt, nachdem sie es leise benetzt und gekühlt haben, eben zu verlassen anfangen; die reiche blühende Kräuterwelt im Vorgrunde, durch welche von jenen hochstämmigen Buchen her der Pfad des Priesters mit dem Allerheiligsten und des ihm nachwandelnden Chorknaben den Berg hinabwärts führt, — dies Alles kann hier nur mit wenigen Worten zur Andeutung kommen. — Auch der später, vielleicht zu spät ausgeführte (nach Berlin in den Besitz des Hrn. Bendemann gekomme) alte müde Kreuzritter, der auf ebenso müdem Rosse einsam durch eine einsame Berggegend zieht, gehört unter die romantischen Dichtungen Lessings aus derselben Zeit, zugleich aber unter diejenigen Compositionen des Meisters, wo die Zeichnung, die Farbenskizze, entschieden schöner und poetischer ist als das nachgeborne Gemälde.

Die Landschaft mit Brandstätte (auch „das brennende Räubernest" genannt; durch den Stich von G. Umbach bekannt) erinnert durch die Staffage an die verwilderten Zustände, wie sie am Rheine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts stattfanden; doch mag der Meister damit noch andre Motive — besonders die Vorstellung eines Guerillaskrieges wider einen von aussen in die deutschen Gauen einbrechenden Feind — verbunden und verwoben haben. Auf das Letztere deutet wenigstens die preussische Militärflinte neben dem todten Manne, der am Abhang des Berges hingestreckt ist. Das enge Thal, das sich vor uns aufthut und in dessen dunklem Grunde ein Flüsschen wild zwischen den Felsen hinwallt, trägt den Charakter der Nebenthäler des Rheins. Auf der uns zunächstliegenden Bergseite bemerken wir zwei Gebäude, die ein Opfer der Flammen geworden sind. Noch glimmt die Glut an dem zusammengestürzten Holzwerke und leuchtet schauerlich aus dem Innern der rauchgeschwärzten, öde stehenden Mauern hervor. Dass blutige Thaten geschehen sind, von welchen der Brand jener Häuser nur wie ein geringes Nebenspiel war, das beweist der Erschlagene, der unten auf das Gesicht gesunken und im rheinischen Kittel daliegt. Der Himmel stimmt damit, denn er ist schwarz und finster, und der Sturm wühlt furchtbar in dem Baume an der Wendung des Berges.

Nächst der eben besprochenen Landschaft entstanden im J. 1835 eine „Felsenlandschaft im Regenwetter" (bei Hrn. Wagner in Frankfurt am M.) und die „Herbstlandschaft mit zwei Reitern", die man beim Frhrn. von Spiegel in Halberstadt findet. In der letztern Landschaft harmonirt das gelbröthlich gefärbte Laub des Eichenwaldes im Hintergrunde bewundernswürdig mit dem schwarzen Gewitterhimmel. Im Vorgrunde ein Hügel mit Tannen und Halde bewachsen, und weiter nach dem Walde hin nasse Wiesen mit Pfützen. Zwei Reiter traben auf einem breiten Hohlwege. — Aus dem J. 1836 datirt eine grossartige Eifellandschaft (wenn wir nicht irren, befindet sich dieselbe bei Hrn. Brockhaus in Leipzig) und die Darstellung einer Gegend im Charakter der Nahe (bei Hrn. von St. George in Frankfurt am Main). Jene Eifellandschaft, die bedeutsamste unter mehren grössern Lessingschen Schilderungen der Eifel, zeigt die Natur dieses merkwürdigen Landstrichs in ihrer höchsten Majestät und schliesst sich durch die imponirende Gewalt der in ihr hervortretenden Stimmung am meisten an die lyrischen Landschaften des Meisters an, wiewohl sie in andrer Beziehung, wegen des reicheren darin umfassten Naturinhalts, von der Mehrzahl derselben wesentlich getrennt bleibt. Ein breit sich erstreckender vulkanischer Berg, der sich hell gegen den gewitterschwarzen Himmel und einen zu seinen Füssen im Mittelgrunde der Landschaft ruhenden See absetzt, füllt die grössere Hälfte des Hintergrundes. Links von demselben, am Ufer des Sees hin breitet sich ein Wald von grösserem Umfange aus, der sich im Vorgrunde, um ein daselbst liegendes Heiligenhäuschen her, in einzelne Baumgruppen verliert. Der Eindruck des Ganzen ist der eines geheimnissvollen Schauers. Jener so hell hervorstralende, mit schwarzer Wetternacht gekrönte, in ausgebrannter, verwitternder Hoheit thronende Vulkan scheint der auf das heranziehende Unwetter in ängstlicher Stille lauschenden Gegend von den weit schreckenvollern Wundern und uralten Naturrevolutionen zu erzählen, als deren Denkmal er dasteht. — In dem andern Naturbilde, der Charakterschilderung einer Gegend des Nahethals, finden wir eine grüne und regennasse Landschaft mit Fluss und Bergen; im Hintergrunde gewahrt man noch Regenschauer, während nach vorn der Himmel sich aufheitert. Aus einer sonnenbeleuchteten Wolke verbreitet sich zaubervoller Lichtglanz.

Vom J. 1837 datirt die berühmte Landschaft mit der Eiche, eine grosse Wald- und Felsenlandschaft, die von Lessing zweimal, in verschiedenem Format, ausgeführt worden ist. Das eine Exemplar ist dem Maler Steinbrück, das andre dem Hrn. John in Frankfurt am M. zugefallen. Man glaubt in dieser Landschaft das herrlichste Eichendorffsche Gedicht oder eine Tiecksche Waldpoesie in Farben ausge-

Lessing's Landschaft mit der alten Eiche.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 270.)

sprochen zu finden. Eine uralte Eiche mit weit ausgebreiteten Aesten steht im Mittelpunkte und unter ihren niedern Aesten hängt ein Muttergottesbild, vor welchem Wallfahrer ihre Morgenandacht feiern. Im Vorgrunde fliesst ein klarer Bergstrom, an welchem sich die Pferde der Reisenden laben, und im Mittel- und Hintergrunde strebt eine Felsenwand hoch empor. (Eduard Steinbrück hat die Landschaft mit der Eiche in einer grossen Radirung wiedergegeben. Dies von Xaver Steifensand mit dem Grabstichel beendigte Blatt nimmt eine ganz vorzügliche Stelle unter den Vervielfältigungen Lessingscher Werke ein. — In dem nach G. Kühns Zeichnung von G. Flegel ausgeführten Holzstiche (s. das hier beiliegende Blatt) hat die Composition freilich Zusammenziehung erfahren müssen.) — Mit demselben Jahre ist bezeichnet ein felsiges Flussufer bei abziehendem Gewitter. (Ein breiter Fluss zieht durch schroffe Felsen still hindurch, an einer Seite zeigt sich eine Halbinsel mit einer unter Bäumen liegenden Hütte. In einem Nachen auf dem Flusse fahren Landleute hinüber. Durch die Wolken bricht ein plötzliches starkes Licht.) Ferner ein anderes felsiges Flussufer mit Fernsicht. (Leichtbewölkter Himmel mit dem dunkel aufgehenden Monde im Osten. Im Vorgrunde zwei Hügel, wohinter ein Thal mit einem Wäldchen und Klosterkirche. Auf dem einen Hügel wächst Heidekraut, eine alte Eiche und eine junge Buche, grosse Felsstücke liegen umher; vor diesem Hügel zieht sich ein Weg, auf dem zwei Klostergeistliche wandeln. Von dem andern Hügel prallt die Abendsonne ab. Am fernen Horizonte erhebt sich ein duftiges Gebirge und in der Ebene fliesst in mäandrischen Windungen ein Fluss.)

Doch wir müssen in diesen Mittheilungen abbrechen. Auf jede einzelne der vielen Lessingschen Leistungen einzugehen, würde uns hier zu weit führen, und wir haben dem spätern biographisch-kritischen Artikel „Lessing" nicht vorzugreifen, in welchem des Weitern über den Meister und seine Werke die Rede sein wird.

Unsre Besprechung gilt jetzt einem andern Stammhalter der Schule, dem Choragen der Düsseldorfer in der Porträtrichtung:

Theodor Hildebrandt.

Die Düsseldorfer Schule hat vom Porträt ihren Ausgang genommen. Schadow selbst hatte dieses Gebiet der Kunst von jeher mit Vorliebe bearbeitet und den wesentlichsten Theil seines Rufes auf dieser Seite gewonnen. Sein ganzes malerisches Wirken hatte hier seine Quelle und Grundlage gefunden, und so war es natürlich, dass er auch seine Schüler zu dem nämlichen Gange anleitete, den er an sich selber erprobt gefunden hatte. Er stellte es daher nicht blos als Regel auf, dass der Schüler vor Allem und als Vorbereitung zur Ausführung eigener Compositionen einen gewissen Grad der Meisterschaft im eigentlichen Porträt und in der Nachbildung des einzelnen bestimmten Menschenantlitzes zu bewähren suchen müsse, sondern hielt auch diejenigen seiner Schüler, die bereits zu einem freiern, ihre eignen Erfindungen ins Leben führenden Schaffen vorgeschritten waren, dazu an, sich auch hierbei gewissermaasen als Porträtisten zu verhalten, indem er ihnen mit seinem Beispiele voranging und das Modell bei jedem Schritte zu Rathe zog. Wie sehr diese Porträtrichtung einerseits den Blick für die Natur in ihrem zarten Detail zu stärken und auf einen festen Boden zu stellen geeignet ist, andrerseits aber eine feine Geübtheit der Technik begünstigen muss, fällt zu klar in die Augen, als dass es hierüber weiterer Auseinandersetzung bedürfte. Allerdings hängt eine Schattenseite der Schule mit eben dieser Richtung zusammen, das oft gerügte Hervortreten des Modelles in den Düsseldorfer Bildern, nicht allein hinsichtlich der Gesichtszüge und Formen, sondern auch der Gruppirung und Stellung der darauf befindlichen Figuren. Dazu gesellt sich ein noch grösserer Uebelstand: jene Aftergattung idealisirter Porträts, die in Düsseldorf eine so fruchtbare Pflege gefunden hat, und in der wir für die gediegene Wahrheit des einfachen Bildnisses, die der Maler nicht zu erreichen wusste oder über die er in seinem leer idealisirenden Streben hinausgehen zu müssen glaubte, sowie für dessen Mangel an Erfindungskraft durch irgend eine bunte Sammetmütze oder einen kostbaren Pelz entschädigt werden sollen. Die unangehme Prätension dieser Aftergattung, etwas Höheres als ein Porträt vorzustellen, hat so recht das hohle Scheinwesen unsrer Zeit wiedergespiegelt. Indess mag diese Verirrung als überwunden gelten. Die Bildnissrichtung hat auch so wenig blos die bemerkten Uebelstände zur Folge gehabt, dass wir derselben vielmehr zum grossen Theile die Aernte an gesunden Früchten verdanken, die auf dem Düsseldorfer Kunstfelde gewachsen sind, sowie sie es gewesen ist, die manchen krankhaften Einflüssen ein heilsames Gegengewicht gehalten hat. Wo die Pflege derselben in die rechten Hände fiel, hat sich von da aus ein tiefeindringender Natursinn, eine feine, naive oder humoristische Beobachtungsgabe entwickelt, worin man eben einen der Grundpfeiler erkennen muss, auf welchen der

Werth dieser Schule sich gründet. Grade dieser Natursinn war in dem graziösen Zopf- und Perrückenwesen des vorigen Jahrhunderts verlorengegangen oder hatte sich doch nur in der Form eines grass naturalistischen Verfahrens erhalten. Erst den Bestrebungen der neuesten Kunst, unter welchen die der Düsseldorfer zu den ruhmvollsten gehören, ist es gelungen, sich weit über jenes abgeschmackt naturalistische Verfahren zu erheben, die Natur zu ächter Schönheit zu verklären und doch die vollste Wahrheit und Natürlichkeit der Darstellung zu retten.

Unter den Düsseldorfern nun, die von besagter Bildnissrichtung aus zu diesem würdigen Ziele emporstiegen, steht Theodor Hildebrandt mit in der ersten Reihe, und im eigentlichen Porträt obenan, denn hierin hat dieser Meister, wenn man von einzelnen derartigen Leistungen Schadow's, Sohns und Bendemanns absieht, gewiss das Höchste gethan. Er hat das Porträt von der falschen Zierlichkeit und Idealität befreit, die demselben theils noch aus der Periode des Ungeschmacks anklebte, theils durch eine nach der falschen Seite hin gerichtete Nachahmung der alten grossen Meister veranlasst wurde. Er hat jenen anmuthig gespitzten, einen weitgefalteten Mantel mit prätensiöser Koketterie haltenden Fingern, jenem manierirten Lächeln und noch manierirterem Ernst entsagt. Er hat die charakteristische Wichtigkeit der Hand des Menschen beim Porträt erkannt und diese zum besondern Gegenstande seines Studiums gemacht; ja es gibt Porträts von ihm, welche, indem man den Kopf zudeckte, bloss an den Händen und der Stellung der Person erkannt worden sind. Statt nach einem sogenannten Momente höheren Ausdrucks hat er nach der ruhigen Wahrheit der grossen Niederländer gerungen, und wie bei diesen hat sich bewährt, dass in jener anspruchslosen Ruhe zugleich der wahre Adel des Bildnisses zu finden sei. Freilich muss der bedeutende Bildnissmaler in heutiger Zeit die vielen nichtssagenden Gesichter und blossen Schneiderfiguren verwünschen, welche pochend auf die Vorzüge ihres Beutels die das Brot nicht entbehren könnende Kunst verfolgen; er muss mit Wehmuth denken an die grossen Porträtisten im 16. Jahrh., deren Vortheile er nicht geniessen kann. Indess auch in der Gegenwart fehlt es nicht an Persönlichkeiten, in deren Aeusserem sich ein tüchtiges Leben ausspricht. Ein Bildniss wie das, was Hildebrandt von seinem Vater entworfen hat, wiegt wohl ein Dutzend mittelmässiger Historien christlicher Maler auf. Der fromme Greis blickt mit so unbeschreiblichem Seelenfrieden in die Welt hinaus, er fühlt sich in festem, innerlich protestantischem Glauben so heiter mit seinem Gotte versöhnt, dass dieses Bild, wie kaum ein Religionsprodukt der Schule, den Beschauer zur Andacht stimmen kann. Bei der Seltenheit solcher in der äusserlichen Erscheinung voll ausgeprägten Charaktere, und bei der Unmöglichkeit, nur die besten und schönsten Menschen zur Konterfeiung zu gewinnen, sieht sich der Künstler darauf angewiesen, die sich ihm darbietenden Zeitgenossen zu nehmen wie sie nicht besser sind. Immerhin aber sichert Hildebrandt auch seinen abgenöthigten Bildnissen einen Werth durch geistvolle Auffassung des Lebens und feine charakteristische Ausführung. Zuweilen äussert er eine ironische Laune in der Charakterisirung der Wunderlichkeiten seiner Figuren, aber diese manchmal beliebte ironische Auffassung ist in ihrer Feinheit so zart, dass sie weder von der Person des Dargestellten noch von dessen Familie bemerkt wird. Die naive und dabei ironisch geistvolle Beobachtung des Künstlers macht sich stets mit der harmlosesten Behaglichkeit geltend, welche auf dem Grunde eines wohlwollenden, sich in das Leben mit Leichtigkeit schickenden Gemüths und einer anspruchslosen Gutmüthigkeit beruht, die allen den kleinen Ironieen in der Malerei jeden verletzenden Stachel nimmt. Aus seinem kindlich behaglichen Sinne für Beobachtung seiner Umgebung erklärt sich auch seine Vorliebe für die Kinderwelt und das vorzügliche Gelingen seiner Darstellung derselben. Hier ist vielleicht der Höhepunkt seiner Kunst zu suchen. „Ich glaube kaum, schreibt Fr. von Uechtritz, dass von irgend einem Maler oder Bildner die süssesten Regungen, Stimmungen und Zustände des Kinderlebens mit grösserer Wahrheit und tiefer eindringender Anschauungskraft wiedergegeben worden sind. Welche liebliche Schalkheit lacht aus den Zügen des Kindes auf den Armen des „Kriegers"! Wie wenig gibt hier der Kupferstich den unendlich wahren Ausdruck des Bildes wieder, die naive Unschuld und neckend-anschmiegende Freundlichkeit des kleinen Tändlers! Wie charakteristisch sind die betenden Chorknaben auf dem Bilde dieses Namens abgestuft! Doch vor allen müssen die beiden Prinzen auf dem Gemälde der Söhne Eduards, und besonders der jüngere, als ein Meisterwerk in Auffassung und Ausführung gerühmt werden. Meint man doch, den leisen reinen und frischen Hauch des schlummernden Knaben zu fühlen, den feuchten Duft des Schlummers aus den Poren der höher gefärbten Wangen steigen zu sehen. Und dieses Roth der Wangen, wie ist es der Natur abgelauscht, welche feine und zarte Beobachtung zeigt sich in den sanft ruhenden oder

leise gehobenen Fingern der kleinen Hände? Wahrlich, hätte Hildebrandt nichts als diese Knaben gemalt, er hätte seinen göttlichen Beruf zur Kunst, der ja vor Allem in einem Können besteht, mehr als mancher Andre bewährt, dessen guter Wille zwar unendlich weit über die bescheidene Darstellung eines schlummernden Kindes hinausgreift, der uns aber nirgends auf seinen Bildern einen solchen Blick in die Tiefen der Natur und des Lebens öffnet." — Auch Steinbrück und Kretzschmer haben die Erscheinungen und Zustände der Kindheit zu einer Aufgabe ihres Pinsels gemacht und sich mit entschiedenem Glück in der Darstellung derselben versucht; aber Keinem ist es gelungen, in solchem Grade, mit solcher Tiefe und unbefangenen Wahrheit wie Hildebrandt in das Innerste jenes kleinen Heiligthums der Menschheit zu leuchten.

Durch seine feine Naturbeobachtung ist Hildebrandt zu einer hohen Vollendung der malerischen Ausführung hingeleitet worden. Das Kleinste und Besonderste zeigt sich bei ihm bis zur wundersamsten Täuschung veranschaulicht. Seine Behandlung bleibt dabei eine freie und künstlerische, die das Ganze dem Einzelnen nicht zum Opfer bringt. Wie in der vollendeten Natürlichkeit des Details geht er seinen meisten Kunstgenossen in der harmonischen Gesammtwirkung seiner Bilder voran. Freilich erleichtert er sich diese letztere durch die Wahl seiner Stoffe, indem er mit Vorliebe solche Begebenheiten und Momente nimmt, die sich in einem abgeschlossenen, einfach erleuchteten Raume zugetragen haben oder zuzutragen pflegen. Aber strenge Naturwarheit bleibt auch hier sein Gesetz. Kraftvoll im Vortrag, vermeidet er doch jeden falschen Effekt, jede unwahre Abdampfung eines Lichtes oder Verstärkung eines Schattens, wie sie bei Franzosen und Belgiern so gewöhnlich sind. In seinen Gegenständen trifft er zwar einigemal mit französischen Meistern (z. B. mit Vernet und Delaroche) zusammen, aber er trennt sich doch entschieden von ihnen durch die ächtdeutsche Gründlichkeit der Ausführung, die dabei an Wirkung derjenigen der Franzosen nicht nachsteht. Ueberhaupt möchte bei Hildebrandts Werken das vornehmste Gewicht nicht auf die Bedeutung und den Werth der Composition, sondern eben auf die Ausführung zu legen sein. In seiner „Judith" z. B. ist die Composition sehr mangelhaft und zugleich nicht frei von Nachahmung der Vernet'schen, sonst aber ist das Bild ein durchaus tüchtiges und kräftiges Werk, höchst rühmenswerth in Kolorit und Behandlung, also äusserst entsprechend den Anforderungen an ein Galleriebild. Doch kommt es bei Hildebrandt auch umgekehrt vor, dass ihm die Composition ganz wohlgeräth und die Ausführung nicht gelingt; den Beweis liefert für solchen Fall z. B. das wundervoll entworfene Genrebild: Kinder am Weihnachtsabend, die voll Ungeduld und freudiger Hoffnung an der Thür harren, wohinter die Bescheerung verborgen ist.

Die besten Werke dieses auf dem eingeschlagenen naiv-naturalistischen Wege sich stark fühlenden Meisters legen übrigens im Compositionellen Zeugniss ab von seinem Verständniss der neuen Kunst, welche Schutz im Volksgemüthe suchen will und muss, nachdem sie die Gunst der bezopften Mäcene und Kritiker verloren. Hildebrandt hat erkannt, dass, wenn die Kunst ein wesentliches Interesse im Leben erwirken, wenn ihre Unentbehrlichkeit zu einem vollständigen geistigen Dasein allgemein einleuchten soll, sie dem Volke nicht als exotisches Gewächs vorgelegt, sondern in befreundeter edler Gestaltung dem frischen Lebenssinne dargeboten werden muss. In diesem Sinne sind aufgefasst: „der Krieger mit seinem Kinde" und der „Räuber" (beide Gemälde beim Konsul Wagner in Berlin), „Tankred und Klorinde" (bekannt durch das geschabte Blatt von Friedrich Oldermann, welches als Halberstädter Kunstvereinsblatt 1844—45 ausgegeben ist), die „Märchenerzählerin" (eine Grossmutter mit ihrem Enkelchen, bekannt durch die Lithographie von J. Becker), der „kranke Rathsherr" (das Gemälde bei Hrn. von Krause in Tenzerow bei Demmin, lithographirt von Karl Wildt) und die „Söhne Eduards IV." nach Shakspere's König Richard III. (das Gem. beim Domherrn Freihrn. von Spiegel in Halberstadt, gestochen von Friedrich Knolle). Im Räuber sehen wir einen kräftigen gebräunten Banditen mit gekreuzten Beinen und der Büchse im Arme unter alten Mauertrümmern sitzend. Er hat die glühenden Blicke gesenkt und brütet missmuthig über seinen Zustand. Die Figur überschreitet kaum die Grenzen des Bildnisses und kann, da die Erinnrung an Lessings Räuber naheliegt, als eine populäre Bearbeitung dieses Vorgängers betrachtet werden. Am kranken Rathsherrn, welcher die Tochter segnet, erkennt man wie an dem sterbenden Fechter des Ktesilas, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig ist. In den Kindern Ednards hat unser Meister sich ziemlich treu an die Schilderung des Mordes gehalten, welche Shakspere in der 3. Scene des 4. Aktes des schon genannten Drama's gibt. Am Reizendsten musste für den Maler die Stelle sein, wo es heisst:

Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuldigen Alabasterarmen;

Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.

In dem Gemälde ruht der zwölfjährige Eduard auf der linken Wange und das lieblich unschuldige Antlitz des kleinen Richard drückt sich nahe an sein Gesicht. Eduards Züge verrathen schon das störende Hereinragen des verneinenden Fatums in den stillen Frieden der Kindheit; die Spinne unglücklicher Ahnung hat ihr dunkles Netz schon über seine Augen gezogen. Der jüngere Richard schlummert dagegen mit dem seligen Gefühle der Bewusstlosigkeit, es ist die junge Blume im träumerischen Erwachen. Gelang dem Maler die Andeutung dieser charakterischen Gegensätze in den kindlichen Zügen vortrefflich, so ist dies nicht minder hinsichtlich der beiden Mördergestalten der Fall. An der Seite des Lagers lauert ein wildes faltenreiches Gesicht mit deutlichen Kennzeichen der Verworfenheit und Gewohnheit des Mordens, aber dennoch nicht ganz ohne Spuren des Schreckens und Mitleidens. Matt und verwirrt blickt dieser Mörder, der mit dem erstickenden Kissen kommt und bestienhaft seine Hände in das weiche Mordwerkzeug eingekrallt hat. Das widerlich gemeine Gesicht und der buschige Haarkopf dieses Mordmenschen stört uns nicht wenig in der rührenden Betrachtung der Kinder. Minder unbeugsam roh und mit deutlichem Mitleiden in den Zügen erscheint der zweite Mörder im Hintergrunde. Mit der einen Hand fasst er den Griff des Schwertes, mit der andern schiebt er den Bettvorhang zur Seite. Die entschiedensten Gegensätze von Licht und Schatten und die kühnsten Farbenübergänge üben eine magische Wirkung auf den Beschauer aus. Ueberhaupt ist Conception und technische Ausführung dieses herrlichen Werkes von höchster Vollendung; wir sehen hier nicht ein Farbenbild, sondern ein wahrhaftes Gemälde, ein Meisterstück der Malerei, in welchem der staunenswertheste Fleiss von der ersten Anlage bis zur letzten Lasur unverkennbar ist. — In einem später vollendeten historischen Werke Hildebrandts ist der Missgriff in der Wahl des Stoffes auffallend. Wir meinen den „Kardinal Wolsey", ein ebenso kommentarbedürftiges Bild wie z. B. Kiederichs sterbender Grossmeister Lavalette. Der Wolsey ist ein Gegenstand, der noch mehr als undankbar, der gradezu verwerflich erscheint. Wir sehen die gar wenig interessante specialgeschichtliche Scene geschildert, wie der üppige und ehrsüchtige Kardinal, ein grausamer Protestantenfeind, tödtlich erkrankt in der Abtei zu Leicester (wo er 1530 verstarb) ankommt und von dem Abte und den Mönchen feierlich empfangen wird. Besonders widerwärtig ist in diesem Bilde der einförmige Zug der schwarzen Mönche, die wie Dohlen einzeln nach einander ziehen.

Der Romantik hat Hildebrandt ein ausgezeichnetes Opfer gebracht durch das schöne Gemälde, welches die Taufe der sterbenden Klorinde durch Tankred darstellt. Die niedergesunkene Heldin, deren scheidender Blick den Himmel sucht, bildet mit dem christlichen Ritter, welcher sie knieend unterstützt und aus der erhobenen Rechte das heilige Wasser auf ihre Stirn fliessen lässt, eine so meisterhafte Gruppe, dass man die Anordnung nicht genug bewundern kann. Nach der Schilderung im zwölften Gesang des befreiten Jerusalems erscheint Klorinde in dunkelfarbiger Rüstung; sehr glücklich hat der Maler sie enganschliessend gewählt, indem sie nach Art der Panzerhemde gleichsam aus stählernen Ringen gestrickt ist und die Umrisse des weiblichen Körpers nicht versteckt. Nur ein goldner Saum, ein Schloss von Edelsteinen auf der Brust und das kostbare Schwertheft verrathen die Fürstin. Unter dem Harnisch reicht ein violett-rother Waffenrock vor, der auch an dem von der Todeswunde durchbohrten Busen sichtbar wird. In höchst graziöser Stellung, die das Hinsterben der Kräfte deutlich erkennen lässt, ist sie niedergesunken; Tankred hält sie mit einer für den darzustellenden Moment ebenfalls sehr glücklich erfundenen Bewegung: während er an sein gebogenes rechtes Knie die Sterbende sich lehnen lässt, ist das linke nicht ganz bis zur Erde gesenkt, um sie sanfter halten zu können. Scheidend hat sie zum Zeichen des Friedens ihre linke Hand gegen ihn ausgestreckt (die rechte ist schon wie erstorben an ihr niedergesunken), Tankred — er ist ganz geharnischt, nur sein Haupt entblösst — stützt den schwachen Arm der im Tode erkannten Geliebten, und heftet seinen Blick auf ihr Antlitz. Mit der Blässe des Todes bedeckt, ist dieses nicht auf ihn, sondern zum Himmel gerichtet, und in den emporgewandten Augen glänzt ein Stral der Andacht. Der Ausdruck im Gesicht Tankreds ist vielleicht weniger gelungen, allein welche gemischten Empfindungen bestürmen seine Brust! Welcher malende Künstler vermöchte durch innere Schöpferkraft, die hier allein ausreichen kann, mit dem Dichter zu wetteifern? Wie Erfindung und Gruppirung ist auch die Zeichnung sehr gelungen, richtig und sicher, die Kostümirung vortrefflich, die Färbung angenehm, die Beleuchtung wie in nächtlicher Frühe. Den Hintergrund bildet ein Theil Jerusalems. Das ganze Bild (eine der frühesten Schöpfungen Hildebrandts) ist von poetischem Geist durchdrungen.

In dem Meister

Karl Sohn,

der ebenfalls zu den Stammhaltern der Akademie zählt, begrüssen wir wieder einen der Porträtrichtung angehörenden Düsseldorfer und zugleich den Fleisch- und Frauenmaler der Schule. Er ist hier der einzig entschiedene Sensualist und steht in dieser vor dem Weiblich-Nackten sehr scheuen Schule wie vereinsamt da als Darsteller reizender Scenen. Gewiss hat Sohn von der Aesthetik des Fleisches ebenso geläuterte Begriffe wie Lessing und Bendemann von der des Herzens und Geistes. Die lebensfrische Sinnlichkeit seiner Bilder und sein Schmelz in der Carnation reden für sich selbst. Namentlich ist in seinen mythologischen Bildern die sinnliche Kraft und Freudigkeit vorherrschend, und man möchte lauter Auge sein, wie der alte Gott der Aegypter, um die reizenden, nackten Gestalten im Hylas, im Dianenbade und im Urtheile des Paris unaufhörlich betrachten zu können. Die jugendlichste Frische und die lieblichste Anmuth der Gruppirung, wie man sie kaum erwarten sollte in unserer verhüllten und vermummten Zeit, haucht dem Zuschauer überall entgegen und verschmilzt zudem mit einer sehr eleganten und feinen Zeichnung, die aus wahrhaft antikem Schönheitsgefühl entspringt. In der Ausführung bemerkt man leider in einigen Theilen den Mangel einer Abrundung des Hervorstechenden durch Licht und Schatten.

Sohns bedeutendste Darstellung im mythischen Gebiet ist der „Raub des Hylas.“ Dieses im Besitz des Königs von Preussen befindliche Gemälde, nach welchem E. Mandel einen Stich und Oldermann eine Lithographie besorgt hat, zeichnet sich durch ideale Formenreinheit und Energie der Zeichnung wesentlich vor Sohns übrigen mythischen Scenen aus. Drei schöne Nymfen bemühen sich, den Jüngling, einen Liebling des Herkules, in die kristallenen Fluten hinabzuziehen. Hylas sitzt mit einem Waschgefässe in der Hand am Uferabhange, und sein linkes nacktes Bein gleitet hinab, während er das rechte auf den Boden stemmt. Seine Hüfte umschliesst ein feines Gewand. Der Ton seines Fleisches ist golden und männlich, vom schönsten Impasto, die Carnation der Nymfen aber von silberner Klarheit und lebenswarmer Frische. Leicht konnte der Künstler, von dem lüsternen Motiv verführt, ins Weichliche fallen, allein Formen und Kolorit duften von energischem Leben und unschuldiger Glut. Gruppirung und Charakteristik der Nymfen zeugen gleichfalls von ernsten Studien: mit schmachtend hinreissender Sehnsucht wendet die erste ihre sanften Blicke auf den Jüngling, den sie mit einem Arme umschliesst, und mit der andern Hand das wallende Goldhaar anmuthig wiegt. Die zweite, mit schwarzen Seidenhaaren, streckt beide Arme leidenschaftlich nach dem Jüngling aus, und die dritte endlich, welche dem Zuschauer einen blendenden Rücken zuwendet, zieht den Halberschrockenen an dem herabhängenden Fusse.

Allgemeiner ist Sohn bekannt durch seine meisterhaften Schilderungen romantischer Situationen, in welchen die hohe Lyrik der Liebe zum glühendsten Ausdruck kommt. Zu seinem ersten derartigen Bilde begeisterte ihn das an malerischen Episoden so reiche romantische Epos Torquato Tasso's, worin ihm die Schilderung des liebetrunkenen Rinaldo im Zaubergarten Armidens den Anlass zu einer höchst anziehenden Darstellung bot. In üppiger Pflanzenumhegung, welche die Gruppe in sanftem Halblichte erscheinen lässt, ruhen Rinaldo und Armida auf weichem Rasen. Er, etwas niedriger gelagert, schlingt sehnsüchtig Arm und Hand um ihre Hüften, während sein Angesicht mit dem Ausdrucke des glühendsten Verlangens an dem ihrigen hängt und seine ganze Stellung das Feuer errathen lässt, welches ihn verzehrt; das eine Bein ist angezogen, der Oberleib halb aufgerichtet, eine Lage, welche der in Zauberbande Verstrickte im nächsen Augenblicke verlassen muss. Derselbe Ausdruck wiederholt sich an Armida, doch weiblich gemildert. Zärtlich spielt ihre Hand mit dem Haare des Geliebten; zwar sucht ihr Auge nicht so brünstig das seine, aber sichtbar freut sie sich der Leidenschaft, die sie einflösst, und alle ihre Reize sind ihm gewidmet. Die Figuren sind übrigens lebensgross, und die sittsamste Kleidung nimmt der Gruppe das Schlüpfrige zwar in der Darstellung, aber keineswegs für die Fantasie, was hier eben mit zur Aufgabe gehört. Was aber — kann man nun fragen — macht dieses Bild zu einer Darstellung der von Tasso im 16. Gesange des befreiten Jerusalems mit so glühenden Dichterfarben geschilderten Bezauberung Rinaldo's? Wir sehen zwei glücklich Liebende, gewiss einen reizenden Gegenstand; allein mit Tasso zu wetteifern hat der Künstler nicht vermocht. Dieser Rinaldokopf scheint ein Bildniss nach der Natur; dieser hellblaue, nicht ganz angenehm gefärbte Leibrock gehörte nimmermehr dem glänzenden Rinaldo. Armida ist sehr schön, ein reizendes Mädchen; aber woran erkennt man die Zauberin? Das rothviolette Gewand lässt eine solche nicht errathen. Selbst die sehr absichtlich vom

18*

Künstler beobachtete strenge Sittsamkeit des Auges und die weibliche Zurückhaltung Armidens entspricht nicht der Schilderung des Dichters, so wenig als diese liebliche Umhegung uns auf jene Zauberinsel versetzt. Es ist möglich, dass das Gemälde weniger anziehend geworden wäre, hätte der Maler dem Dichter in Allem entsprechen wollen. Sohn beweist mit dieser Gruppe nur, dass ihn Tasso zu einer Darstellung zweier Liebenden begeistert hat; das Gelingen dieser Darstellung gab aber noch keinen Grund ab, sie Rinaldo und Armida zu nennen. Die poetische Erinnerung schwächt hier den Eindruck, statt ihn zu steigern; doch ist das allgemein menschliche Verhältniss energisch aufgefasst und die Bildnissähnlichkeit des männlichen Kopfes erhöht noch die Wahrheit. Nur in Bezug auf die Tracht des Helden ist der Einfluss des Dichters minder bemerkbar, was uns nöthigt die Erinnrung an Tasso festzuhalten, obschon wir derselben, zum vollen Genuss des Bildes, entfliehen möchten. (Dies vom J. 1828 datirende Bild, dessen schöne Farben bereits stark nachgedunkelt haben, ist im Besitze des Prinzen Friedrich von Preussen. Lithographirt kennt man es von B. Weiss.)

In Romeo und Julie griff der Künstler nach einem höchst dankbaren Stoff aus Shakspere, um das glühendste Liebeleben darzustellen. Es ist die Abschiedsscene nach einer durchschweigten Liebesnacht. Der Maler verstand es mit überraschender Naturtreue die selige Vergangenheit durch die trübe Gegenwart des Scheidens durchblicken zu lassen. Julie ist vom Arme des bereits über das Geländer gestiegenen Romeo umschlungen, und hat ihren blendenden runden Arm um seinen Hals gelegt. Ihr Knie ruht auf einem Fussschemmel, und ihr unendlich liebliches Antlitz, in welchem süsses Erinnern an den genossenen Liebesrausch und ungestilltes Sehnen ausgedrückt sind, ist etwas zurückgebogen, wodurch der wallende Busen in eine bemerkbarere Lage geräth. Ihres Romeo Auge ist trüb; mit tiefer Rührung fühlt er die Schmerzen des Abschiedes und scheint das blutige schwarze Schicksal, das seiner harrt, zu ahnen. — Das Farbenwesen und die Verkürzungen in diesem Bilde sind ebenfalls preiswürdig, sowie die Beleuchtung durch Morgenlicht und Lampenschimmer eine überraschende heissen darf. (Einen ausgezeichneten Stich in Mezzotinto hat man von Lüderitz.)

In den beiden Leonoren (Prinzessin Leonore von Este und Gräfin Leonore Sanvitale) sowie im dichtenden Tasso im Gartenwäldchen, zu welchen Gemälden das Goethesche den italischen Dichter verherrlichende Drama die Anlässe gegeben, hat Sohn das Feld der romanhaften Situationen verlassen, daher die Anforderungen hier strenger werden. Es muss der Moment des Historischen hier vorwalten, und unerlässlich wird dramatische Wechselwirkung der Figuren. In dem durch die Lithographieen von Wildt, Beck, Zöllner und Schall bekannten Leonorenbilde stehen die beiden Damen auf einem offenen Balkone und sind etwas bunt angethan. Das Gewand der Prinzessin ist gelb mit dunkelrothem Ueberkleide; ihre Freundin trägt ein Mieder und weisse hängende Aermel. Es stimmt diese Farbenwahl weder zu der Situation, noch zu dem charakteristischen Ausdruck der Züge. Die Fürstentochter sieht wehmüthig und missgestimmt aus; den Zügen der Gräfin aber fehlt der bestimmte Ausdruck, zumal das schöne geistige Feuer, das aus jedem Wort im Goetheschen Drama leuchtet. Man sieht keine dramatisch zusammenhängende Gruppe, sondern lediglich zwei Bildnissfiguren, welche den hohen geschichtlichen Vorzügen der Dargestellten nicht volle Rechnung tragen. Färbung und Beleuchtung dieses (beim Generalmajor von Reiche befindlichen) Gemäldes sind delikat und höchst meisterhaft. — Im Tassobilde sehen wir den Dichter in der Einsamkeit einer kühlen Gartengrotte am Boden sitzend, mit dem Rücken an ein daliegendes Architekturfragment gelehnt, Griffel und Buch in der Hand und auf dem Knie haltend, und in tiefes Nachsinnen verloren. Er dichtet an seinem befreiten Jerusalem und weiss nichts von den beiden Leonoren, welche hinter ihm zwischen den Bäumen hervortreten. Die Prinzessin, ihm zunächst, scheint unter halb abwehrender Pantomime der andern Leonore zuzuflüstern: „Sieh, er dichtet, stören wir ihn nicht!“ Diese andre Leonore sieht unbestimmt drein; man weiss nicht, soll man sie für unbefangen oder verwundert nehmen. In dieser Composition liegt so wenig Verknüpfendes, dass das Auge eines in die Lebensgeschichte Tasso's Uneingeweihten sich in dem Bilde unmöglich zurecht finden kann. Die beiden Gruppen treten einzig durch den verstohlenen Blick, den die Fürstin auf den Ruhenden wirft, in Verbindung, und jede einzelne enthält nichts Bestimmtes, was dem Beschauer zum Faden im Labyrinth dieses gemalten Räthsels dienen könnte. Nicht einmal die Liebe Tasso's zur Prinzessin ist angedeutet, wodurch doch eigentlich allein die dargestellte Scene sich erklärlich machte. Die Gemüthsstimmung ist nicht sichtbar durch die Umgebung erläutert; das bittre Leiden der Entsagung im Antlitz der Prinzessin wird durch nichts im Bilde erklärt. Im Ganzen

Die Himmelskonigin von Ernst Deger.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 277.)

also ist das Bild unverständlich, eins jener vagen und etwas conventionell-romantischen Zustands-Genrebilder, von welchen der Beschauer sich immer nur halbbefriedigt wegwendet. Als Gemälde, in seiner Ausführung und Technik betrachtet, ist es unendlich schön; sanft modellirt und reich ausgeführt erfreut ausser den edlen Linien der Gewandung besonders die Carnation voll zarten Ausdrucks und feiner Nüancirung. Das Fleisch der Prinzessin und Tasso's ist silbern, mit feinem Sfumato, das der Gräfin etwas materieller und rosig blühend. In Tasso's Zügen spiegelt sich ein geistiger Adel, der Gedanke ruht mit Adlerflügeln auf seiner hohen Stirn, und die poetische Reizbarkeit blickt aus den schwermüthig dunkeln Augen; auch spricht sich Vornehmheit in seiner Kleidung aus. Die hohe Gestalt der Prinzessin ist nicht ganz so graziös als zu erwarten gewesen wäre; die Linien ihres Nackens und Halses sind zu derb und voll, und die Kleidung drückend schwer und prunkhaft. Auch überwiegen die gelblichen Fleischtöne im Gesicht, wodurch der Teint kränklich bleich erscheint. Ueberhaupt ist das Physische der Gestalt nicht schön und reizend, aber das Geistige desto anziehender durch den Ausdruck der edelsten Schwermuth und Resignation. Die Gräfin Sanvitale dagegen ist mit blühender Schönheit ausgestattet, äusserst lieblich und lebensfrich, blond und klein, nur steif in der Haltung und durchaus nichts offenbarend von der sprudelnden Lebendigkeit und Geistesfrische des Goetheschen Vorbildes. Im Landschaftlichen ist das Einzelne erstaunenswürdig ausgeführt, aber das Ganze zeugt von völligem Mangel an Perspektive und Haltung. (Dies Sohnsche Bild von so anlockender Malerei ist im Besitze des Hrn. A. C. Felix in Leipzig. Karl Wildt hat es sehr gut in Steinzeichnung wiedergegeben.)

Nach dem weltlichen Frauenmaler haben wir den bedeutendsten Madonnenmaler der Schule:

Ernst Deger

in Betrachtung zu ziehen. Der Sprung aus dem Weltlichen ins Geistliche ist nicht so gross als Manche vermeinen werden. Hören wir einen tüchtigen Gewährsmann: Hermann Püttmann. „Degers Madonnen (sagt derselbe in seiner Schrift über die Düss. Sch.) sind die lieblichsten irdischen Frauen, die sich selbst zu wundern scheinen über den stralenden Glorienschein, mit dem der Maler ihre Lockenhäupter aus Rücksichten umgibt, da doch ihre ganze Gestalt schon unbewusst eine sittliche Hoheit und Heiligkeit ausdrückt, vor der jeder profane Gedanke zurückweicht. Das Zärtlichste, Lieblichste und Idealichste einer weiblichen Seele concentrirt sich in ihren sanften Augen und den graziösen Schwingungen der zarten Glieder, und der Gläubige und Philosoph dürfen mit gleicher Aufrichtigkeit vor diesen Madonnen niederknieen, der Eine in ihnen die jungfräuliche Mutter Gottes anbetend, der Andre das Meisterstück der Schöpfung: das reine Weib. Anch die Jesuskinder Degers sind von unbeschreiblicher Lieblichkeit und Naturwahrheit... In den Augen dieser naiven feurigen Knäbchen spiegelt sich das Bewusstsein ab, Sprösslinge der edelsten Menschheit zu sein... Der Funke einstiger Grösse glüht schon deutlich in den kleinen Kindesaugen, obwohl dieser Funke nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat mit dem unverständlichen krassen Glühen überirdischer Verzückung... Mit einem Worte: wir erblicken in den Degerschen Madonnen und Christkindern menschlich-hehre Gestalten, wie sie in der reinen Seele des strebenden Künstlers entstanden sind. Er hat sich eben weit entfernt gehalten von unmalerischem Idealismus wie von gemeinem Materialismus, und es ist ihm gelungen, das Edelste der Menschennatur zu verkörpern. Dem gläubigen Christen wird die Intention des christlichen Malers gleich verständlich, während der Indifferente diese Intention vergisst und über die hohe Naturtreue erstaunt."

Tiefsinnige, anmuthige Auffassung der kirchlichen Darstellungen, insofern sie nicht durch ihr Wesen der Schönheit und Wahrheit widerstreben, ist dem trefflichen Ernst Deger zur Natur geworden, oder vielmehr sein naiver reiner Charakter verleiht den bekanntesten Gruppen neue Frische und die liebenswürdigsten Reize. Der Ausdruck einer ernsten Milde und sittlicher Reinheit, entsprossen aus dem Boden eines keuschen bescheidnen Gemüths, ist ihm eigenthümlich. Keine ästhetische Befangenheit, weder Fantasterei noch schwärmerisches Zerfliessen ist in seinen Bildern ausgesprochen; dagegen zeigt sich überall eine dem blühenden Naturleben entnommene ruhige und würdevolle Schönheit. Von seinen ausgezeichnet schönen Christkindchen möchte man wie Vasari bei einem Bilde des Correggio sagen: Sie sind so schön, dass sie im Paradiese erschaffen zu sein scheinen.

Deger nimmt unter den Düsseldorfern unbedingt die erste Stelle im Fache der christlichen Kunst ein. Sein durchgebildetstes, wenn auch im Kolorit nicht sein schönstes Werk ist die zweimal von ihm ausgeführte Madonna mit dem Kinde in der Glorie. Das eine Exemplar dieser Himmelskönigin sieht man als grosses Altarblatt in der

Hof- oder Jesuitenkirche zu Düsseldorf, das andre (kleinern Formats) in der Samml. des Directors Schadow. Das lebhaft ausschauende Kind auf dem Arme der holdseligen Muttergottes streckt verlangend die Händchen aus, als wolle es etwas mit Liebe zu sich heranziehen. Die Augen dieses äusserst schönen, edelhehren Knaben leuchten von feuchtem Glanze, und die Carnation ist wunderbar klar nnd belebt. Etwas trüb und schwer ist dagegen der Ton des Madonnengewands, und die Farbe der Wolken unschön olivenbraun und grau. (Nach diesem berühmten Gemälde hat Josef Keller für den Düsseldorfer Kunstverein einen grossen Stahlstich geliefert. Kleine Stiche danach hat man von Konstantin Müller und A. Glaser.)

Ein zweites Meisterstück Degers ist die knieende Jungfrau vor dem Kinde. In diesem Bilde voll zarter Lieblichkeit ruht das anmuthige mit leichtem Hemdchen bekleidete Knäbchen auf dem schwellenden Moose eines niedern Gemäuers. In den Zügen der Maria spiegelt sich die glühendste Mutterliebe und der andächtigste Dank für das Glück, im Besitz eines solchen Engels zu sein; sie liegt auf beiden Knieen vor ihrem Kinde und hält die Hände gefalten auf dem vor innerer Beseligung pochenden Busen; ihre wallenden Locken fallen anmuthig über Nacken und hellblauen Mantel hinunter. Die heitere Landschaft im Hintergrunde und die warme Beleuchtung erinnern unwillkürlich an den schönen Süden. (Diese Madonna in Verehrung des Kindes ist von J. Kaspar für den Düsseldorfer Kunstverein gestochen worden.) Ein drittes Madonnenstück: die den Christusknaben ins Freie führende Maria, erfreut wieder durch frische Anmuth und zugleich durch besondere Naivetät. Die liebreizende Mutter hält den Knaben an der Hand gefasst und wandelt mit ihm durch die schöne Landschaft. Das göttliche Kind hat in der Linken einen Stecken und scheint wacker vorwärts zu wollen, indess sein Auge mit hehrer Schwärmerei in die Weite hinausschweift. (Dies Gemälde ist im Besitze des Prof. Hübner zu Dresden und bekannt durch den kleinen Stich von Konstantin Müller.)

Eine grosse Gelegenheit, seine christliche Kunstkraft in monumentaler Malerei zu zeigen, hat sich für Deger ergeben durch die Aufträge des Reichsfreiherrn von Fürstenberg-Stammheim, welcher die neu in schönster Gothik erbaute Apollinariskirche bei Remagen am Rhein durch diesen Meister und dessen Mitmeister Ittenbach und die Gebrüder Andreas und Karl Müller ganz mit Fresken ausschmücken lässt. Den Plan zur ganzen Gemäldereihe haben die vier Künstler gemeinsam gefasst und ausgedacht, und es ist dabei jedem einzelnen die Freude verblieben, seine eignen Gedanken auszuführen. Zur Vorbereitung für diese umfangreiche Unternehmung studirten sie die grossen Freskenwerke in Rom (Ittenbach etc. auch in München). Bei der Vertheilung der Arbeiten sind Deger die Gemälde aus dem Leben Jesu zugefallen; Karl Müller und Ittenbach führen die Darstellungen des Marienlebens aus, und für Andreas Müller verbleiben die Bilder aus dem Leben des Titelheiligen der Kirche. Der Gesammteindruck der bis jetzt fertigen Fresken in der Apollinariskirche ist ein durchaus erfreulicher. Ungeachtet der art- und gradweisen Verschiedenheit der hier vereinigten künstlerischen Kräfte spürt man durch das Ganze die Einheit der Richtung und die liebevolle Anerkennung der überwiegenden künstlerischen Persönlichkeit Degers, der sich durch seine Arbeiten an dieser Stelle unter die ersten Künstler der Gegenwart gestellt hat. Ein streng kirchlicher Sinn beherrscht zwar die Auffassung im Allgemeinen, doch macht sich in der Darstellung die persönliche Empfindung hie nnd da mit grosser Entschiedenheit und zum Vortheile des Werkes geltend, so z. B. in Degers kleinen Passionsbildern, die mit einer solchen Fülle innigen Gefühls und mit so gänzlicher Versenkung in den Gegenstand ausgeführt sind, dass man bei einiger Weichheit des Herzens mit Mühe die Thränen unterdrückt. In Anordnung der Compositionen und im Styl der Zeichnung zumal unterscheiden sich diese Arbeiten wesentlich von den bisher bekannten der Düsseldorfer Schule. Ist auch z. B. in Degers ausgezeichnet herrlicher Kreuzigung (an der Nordwand des Querschiffs) noch ein gewisser Einfluss früherer Eindrücke, vornehmlich noch eine theilweise Abhängigkeit von Modellstudien sichtbar, so gewinnt doch der Künstler bald eine solche Freiheit, dass seine Gestalten in der Chornische (wo er Christus in der Glorie mit Maria und Johannes dem Täufer als ersten Bekennern nebst mehren dahinter hervortretenden alttestamentlichen Figuren gemalt hat) als selbständige Schöpfungen durchgebildeter Fantasie dastehen, übereinstimmend im Geiste mit den Werken alter und an denselben herangebildeter neuer Kunst; ein Vorzug, den in verschiedenen Abstufungen die übrigen Arbeiten in der Kirche theilen. Gleichmässig erscheint das Kolorit dem Fresko und der monumentalen Bestimmung der Gemälde angemessen licht und leicht und vom Sinn für Harmonie belebt. Selbst Münchner, welche die Wandbilder der Apol-

linariskirche gesehen, bewundern die Vollendung, die sich hier in der Ausführung und technischen Behandlung des Fresko zeigt.

Friedrich Ittenbach

hat sich in der Bildnissrichtung der Schule emporgearbeitet. Er befleissigt sich bei einfacher Farbe einer stylvollen Auffassung und hat auf seiner Romfahrt Vieles in sich aufgenommen. Er hegt seitdem grosse Vorliebe für ältere italische Kunst, und seine Fantasie ist nun fast mehr durch den Einfluss dieser als von der eigenen Potenz bestimmt. Im Uebrigen zeigt Ittenbach in seinen Bildern viel Gemüth, Studium und sorgfältige Behandlung; die Farbe ist harmonisch und auf ein ernstes Princip begründet. In seinen weiblichen Heiligen ist er nicht ohne Grazie, neigt sich aber hie und da zum Süsslichen und Pietistischen. Sein früherer herrlicher Anlauf ging auf das natürlich Schöne und auf historischen Ausdruck seiner neutestamentlichen Gruppirungen; so im „Johannes unter seinen Hörern in der Wüste“ und im „Christus unter den Jüngern.“ Möge der Maler treubleiben dem dort bewährten Streben nach edler Natürlichkeit und fernbleiben der unnatürlichen ascetischen Richtung.

Die Genossen Degers und Ittenbachs bei Ausmalung der Apollinariskirche: die aus Darmstadt gebürtigen Gebrüder

Andreas und Karl Müller

sind Künstler von bedeutenden Fähigkeiten, der eine mehr dem Genre, der andre mehr der Historie zuneigend. Beide stimmen darin überein, dass sie ernste Motive lieben. Andreas hat seine ersten Studien unter Cornelius in München gemacht und

(Der gute Hirt, nach Karl Müller.)

bei seiner Weiterbildung in Düsseldorf zunächst einen vorzüglichen Namen im Genrefach sich erworben. Er empfahl sich dem Publikum durch seinen Knaben vom Berge (nach dem Gedichte Uhlands), durch seinen lesenden Mönch im Klostergarten (welchen

er zweimal, in verschiedenen Formaten, ausführte), durch das landschaftliche Genrestück der Abendruhe am Kreuz auf der Bergeshöhe, und durch das idyllische Bild der heimkehrenden Heerde. Wunderschön ist die lyrische Stimmung im Knaben vom Berge.

Der Berg der ist mein Eigenthum!
Da ziehn die Stürme ringsherum,
Und heulen sie von Nord und Süd,
So überschallt sie doch mein Lied!

Das singt der braune Knabe auf der wildschroffen luftigen Bergspitze, die vom ersten Morgenstrale beleuchtet ist. Tief unter ihm liegt das weite Thal noch in Dämmerung und um ihn herum klettern seine Ziegen, und die Alpenrosen und Genzianen werden wie seine Locken vom Winde bewegt. Er aber schwingt freien Muthes seinen Hut und aus dem frischen Blicke sprudelt die keckste Lebenslust, denn sein ist der Berg und die ganze Welt. — Zur Prachtausgabe des Oratoriums Paulus von Felix Mendelsohn lieferte Andreas die schöne Zeichnung des dem Ananias die Hände auflegenden Paulus. — Sein Monogramm ist: AMR. — Sein Bruder Karl, der sich mit ziemlich gleicher Meisterschaft in drei Malweisen, in Aquarell-, Oel- und Freskomalerei bewegt, und der übrigens durch seine schönen mit der Kreide oder mit dem Pinsel ausgeführten Zeichnungen bekannt ist, that sich zunächst mit der zweimal (in kleinem und grösserm Formate) gemalten Heimsuchung Mariens hervor, einem bedeutenden christlichen Genrebilde, in welchem wir nicht Elisabeth und Maria, sondern überhaupt zwei sich begrüssende Frauen zu sehen haben, in deren Zügen sich die höchste christliche Hoffnung malt. Vor solchem Blicke muss jedes harte Herz erweichen und ein gedrücktes Herz sich wieder aufrichten. Für den rheinisch-westfälischen Kunstverein malte Karl die Heimreise des jungen Tobias; ein Jahr später (1838) entstand seine Darstellung des Heiland mit den Jüngern im Aehrenfelde und des Gleichnisses vom Säemann und der Aernte, ein dreitheiliges Gemälde, dessen Abtheilungen durch Arabesken verknüpft sind. — Wir theilen zur Probe Müllerscher Anschauungsweise eine Darstellung des Heilands als guten Hirten im Holzstich mit.

Unter den christlichkünstelnden Schülern Schadow's, deren Produkte der fernsten Vergangenheit viel näher stehen als der Gegenwart, ragt als ein Matador

Peter Götting

hervor. Seine Manier gibt sich kund durch einförmige Köpfe und durch Figuren von outrirtem Ausdruck, die nach der Antike und dem Meisel geformt sind. Dagegen ist seinen Gruppen Effekt und seinem Kolorit Lebhaftigkeit nicht abzusprechen. — Unter den Düsseldorfern steht dieser Maler insofern einzig da, als er zugleich ein geschickter Bildhauer ist.

Angenehmer berühren uns die Leistungen

Karl Clasen's,

der ebenfalls religiöse Motive liebt, ohne sich dabei auf Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe zu beschränken. Dieser Meister gibt sich als ein sinniger Künstler von reiner unbefangener Anschauung und Verehrung der Natur zu erkennen. Seine Schöpfungen sind die ruhigen Ausströmungen eines reichen Gemüthes, einer vollen Seele, die in eigenen Betrachtungen und stillen Reflexionen Nahrung findet. Er ist ein äusserst feiner Zeichner und ein sorgfältiger, wenn auch nicht gross zu nennender Maler. Eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebensweges (Zeichnung bei der Gräfin Spee in Düsseldorf), die Erweckung des Mägdleins des Jairus, der heil. Petrus (Altarbild zu Beilinghausen im Duisburger Kreise), die Hinführung des Papstes Sixtus zum Märtyrertode, und Graf Rudolf der Habsburger, der dem Priester sein Pferd überlässt, sind Karl Clasens bedeutendste Leistungen.

Mit glänzendem Talent bewegt sich in Darstellungen alter Geschichten

Christian Köhler.

Dieser eine selbständige Anschauung bekundende Meister neigt sich mit ganzer Seele der naturgemässen Richtung der Kunst zu, und nicht wenig haben seine anmuthigen Schöpfungen dazu beigetragen, das grössere Publikum mit den unabhängigen Kunststrebungen der Gegenwart zu befreunden. Dabei kann man sich freilich nicht verhehlen, dass es dem Künstler nicht immer gelingt, seinen Compositionen den höhern Adel des Geistes aufzudrücken, ja es scheint fast, als habe sich der Maler eine schwelgerische Kraft der Gestalten zum höchsten Ziele gesetzt. Köhlers Auffassung der weiblichen Schönheit neigt sich zu niederländischer Fleischlichkeit; der leuch-

tende Stral weiblicher Geistesfrische und Intelligenz vermag nicht die Massen zu durchdringen, und so wird nur dem Auge ein behaglicher Genuss geboten. Indess spiegelt sich in Köhlers Carnation das blühendste zarte Leben, sowie Gruppirung und Stellung von Einsicht und edler Einfachheit zeugen und die Pinselführung stets geistreich ist. Im Ganzen ersieht man in Köhlers Darstellungen nur ein Vermögen, das sinnliche Gefühl zu schildern; die innersten Geisteskräfte kommen nur zu oberflächlichem Ausdruck; es fehlt an zarter Scheidung des Materiellen und Geistigen, und so mangelt auch das wahre Feuer seelenvoller Erhabenheit. Nur in der Semiramis, welche unter dem Ordnen ihrer Locken losbricht und einen Aufstand dämpft, bevor sie die Flechten weiter ordnet, gesellt sich zu der Schönheit, womit Köhler zu malen versteht, eine lebendige, die Idee des Ganzen bedeutsam ausprägende Charakteristik, durch welche hier der höchste Moment der Glut einer weiblichen Herrscherseele in das vollste Licht tritt. Seinen Ruf begründete Köhler zunächst durch die aus der Jentzenschen Lithographie bekannten Findung des Moseknaben (1834), welches durch den landschaftlichen Hintergrund mitwirkende Bild von schöngedachter Gruppirung, reiner Natürlichkeit in Bewegung und Ausdruck, er noch einmal und zwar mit verbessernden Abweichungen vom Carton gemalt hat (1842). Hierauf folgten: der Lobgesang der Mirjam, Jakobs und Rahels erste Begegnung und die Susanna im Bade. Das erstgenannte Hauptbild, die Semiramis, befindet sich im Besitze des Königs von Hannover und ist durch J. Giere lithographirt worden. (Hannöversches Kunstvereinsblatt für 1844—45.)

Ein dem Julius Hübner verwandtes, mehr sanftes und liebenswürdiges als grossartiges und energisches Talent, welches ebenfalls gern alten Geschichten neue Farben verleiht und zugleich viel Sinn für das Sentimentale und Poetische zeigt, thut sich uns kund in

Eduard Steinbrück.

Hermann Püttmann charakterisirt ihn folgendermaasen: E. St. gehört zu den reichbegabten, aber weichen Naturen, die bei den schönsten Ansichten und Vorsätzen ihre materielle Kraft überschätzen. Aus Mangel an Energie und Consequenz bildet sich bei ihnen ein vager Eklekticismus, und die Wahl ihrer Motive wird nicht von einer geläuterten Intuition, sondern vom Zufall geleitet. Das Schwärmerisch-Gemüthliche zieht Steinbrück vor Allem an, und der Trieb, die mystischen und zarten Fäden der romantischen Märchenwelt auf der Leinwand zu fesseln, verleitet ihn zur Grenzüberschreitung seiner Kunst. Ohne Beute und voll Irrthümer muss er aus dem Reiche des Fantastischen und Körperlosen, das sich kaum mit Worten beschreiben, aber nie mit sinnlichen Farben wiedergeben lässt, zurückkehren. Man denke an seine „Elfen" nach Tieck. In seinem Bilde: „Hagar und Ismael in der Wüste" ist die Mutterliebe mit wehmüthigem Gefühle und auflösender Weichheit dargestellt. Die Conturen nähern sich den hagern Entsagungsgliedern des Mittelalters, während der Ausdruck der Züge aus der neuern Jammer- und Verdrusspoesie entlehnt ist. Der Luftton des Bildes ist grau und bleiern, als Gegensatz zu dem emporgerichteten hoffnungsgläubigen Blicke der Verstossenen, in deren Schoosse das verschmachtende Kindlein ruht. Das Haupt des letztern wird sorgsam von ihrer Rechten gestützt, und der linke Arm schmiegt sich um den welken Körper. — Der Künstler hat dieselbe Situation mit etwas veränderter Decoration in seiner „Genovefa" wiederholt. Hier ist die liebende, leidende Mutter mit demselben frommen und hoffenden Blicke, ohne Stolz und Kraft in wehmüthiger Hingebung dargestellt. Die Züge sind allerdings naturwahr, schön und svelte, jedoch ohne reine Erhebung und mütterliche Kraft und Ausdauer. So geht die Tendenz des schönen Märchens: energische Duldung und Standhaftigkeit in verschwimmender Sentimentalität verloren. Genovefa sitzt im Walde an einen Baumstamm gelehnt, und hält das neugeborne nackte Kind zwischen den Knieen. Hinter ihr kommt die rettende Hirschkuh aus dem Gehölze. — Höher stellen wir Steinbrücks Gemälde: „Thisbe, an der Mauerspalte horchend." Hier verbindet sich dem Sentimentalen eine gewisse Dosis Natürlichkeit, und selbst ein mässiger Grad von frischer Sinnlichkeit spricht aus dem glänzenden nackten Rücken und den Armen des Mädchens. Vor der gesprungenen Mauer ist ein Brunnen abgebildet, zu welchem Thisbe mit einem Gefässe in der Hand gehen wollte. Mit ihrer linken Seite lehnt sie an die Mauer, und ihr reizendes Köpfchen ist mit unendlicher Anmuth lauschend niedergebeugt. Die Formen der Jungfrau sind schlank und lieblich, und ihre griechische Kleidung ist sehr zierlich und geschmackvoll. Das rothe Gewand ist über der Hüfte umgerollt, und Füsse und Oberkörper sind entblösst.

Grosse Weiche und übertriebene Abrundung in Linien und Formen, dabei eine gewisse Süsslichkeit in der Färbung, die den innern Ernst nicht durchdringen lässt, charakterisiren im Allgemeinen die Art seiner Malerei, während die Conception sich

bald der uralterthümlichen Sagengeschichte, bald der christlichen Historie und kirchlichen Legende, bald der Wunderpoesie der Romantik zuneigt. In der „heiligen Nacht“ mit Figuren von Viertellebensgrösse, welches Bild sich im Besitze des Konsuls Böcker zu Düsseldorf befindet, hat St. seine ungemeine Meisterschaft im Helldunkel bewiesen, übrigens aber Altdeutschthümeleien im Architektonischen und Figürlichen gehuldigt, die das malerisch herrliche Werk für alle die, welche es nicht mit mittelalterlicher Brille betrachten können, minder geniessbar machen. In diesem Gemälde ist die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige zugleich dargestellt. Genau in der Mitte des Bildes sieht man Maria in ihrer Hütte knieend vor dem Kinde, von welchem, wie in der alten Legende und in der berühmten Correggischen Darstellung, das Licht ausstralt. Wie hier der volle Lichtschein auf einer Seite ein Mädchen, auf der andern einen Jüngling, dem ein alter Hirt zum Contraste beigegeben ist, trifft, lässt Steinbrück einen von den drei über der Gruppe schwebenden Engeln, geblendet von dem Glanze, seine Augen mit der Hand bedecken. Rechts nahen die Könige aus dem Morgenlande, und der Mohrenkönig tritt mit seinem Weihrauchduft heran, und bildet einen romantischen Contrast mit dem schlichten Hirten, welcher auf der linken Seite ein Lamm zu den Füssen des Kindes niederlegt. Der die Weisen leitende Stern steht über der Hütte, und die Führer des noch etwas entfernten Zuges deuten auf ihn hin. — Unter Steinbrücks weitern christlichen Leistungen machen sich zwei biblische Parabeln bemerklich. In der ersten derartigen Darstellung, welche 1842 vom König von Preussen erkauft ward, sehen wir das „Gleichniss vom Säemann oder vom guten und bösen Saamen.“ Immitten des Bildes erscheinen in etwa Fünftellebensgrösse der Herr Christus, streuend in den Acker den guten Saamen, und gleich hinter so gutem Säemann der Satanas, welcher das Unkraut in den Weizen wirft. Zur Seite sieht man die Engel, welche der grosse Menschensohn aussendet; der eine schneidet das Korn, ein zweiter bindet's in Garben und ein dritter wirft das Unkraut, des Teufels Aernte, in den Ofen. Die Gruppirung und Contrastirung ist sehr gelungen und das Kolorit meisterhaft; nur hat die Auffassung in diesem Mixtum von Idealem und rein Realem für uns nichts Zusagendes. Im J. 1845 sah man Steinbrücks zweites Parabelgemälde: eine figurenreiche Darstellung des „Gleichnisses vom grossen Abendmahle.“ Der Hausherr sitzt in einer offenen Halle an der mit Speisen besetzten Tafel immitten des Bildes und lädt die Armen, die Krüppel, Lahmen und Blinden ein, die sich zur einen Seite über die Stufen herzudrängen, während auf der entgegengesetzten die früher geladenen Reichen unter Entschuldigungen davongehen. Dienende Knaben, welche Wein einschenken, bilden eine Gruppe in dem mittlern vor der Tafel befindlichen Raume; an den beiden äussersten Enden des Bildes ist die Aussicht ins Freie geöffnet. Die Vertheilung der Hauptpartien der Composition zeugt von Einsicht und künstlerischer Besonnenheit; doch waltet einiges Missverhältniss in den Entfernungen der Figuren unter sich, so dass der Blick gleich anfänglich zerstreut wird und die Einheit der Wirkung darunter leidet. Von grosser Individualität und innigem Ausdruck sind mehre, besonders weibliche Köpfe der zum Mahle geladenen Armen; einige andre Gestalten, wie der Herr und seine Diener, tragen mehr ein allgemeines, conventionelles Gepräge. Zeichnung und Kolorit sind auf tüchtiges Naturstudium begründet.

Steinbrück hat verschiedene Versuche gemacht, das Märchenhafte in den Kreis der Malerei zu ziehen und Fantasiegestalten der Romantik und der Volksdichtung in Farben zu verkörpern. Gemälde dieser Art sind: die in Laub und Felsengeklüft vorgestellte „Nymfe der Düssel“, eine drittellebensgrosse Figur, welche 1837 zur Ausstellung kam und vom Prinzen von Preussen erworben ward; „Undine im Kahn“ nach der Erzählung Friedrichs de la Motte Fouqué (ein durch die Wildtsche Lithographie bekanntes Gemälde, im Besitze der grossfürstlichen Gemahlin des Herzogs von Leuchtenberg); das „Rothkäppchen plaudernd mit dem Hunde“ (in der Samml. des Herzogs von Anhalt-Dessau, ein allerliebstes Bild, in dem wir freilich nicht das Rothkäppchen des Grimmschen Kindermärchens, sondern nur ein gewöhnliches niedliches Kind in einem Momente naivster Unschuld sehen); endlich das berühmte „Elfenbild“, welches Steinbrück zuerst für den Konsul Wagner in Berlin gemalt und dann für den russischen Thronfolger sowie für den Konsul Böcker in Düsseldorf wiederholt hat. In dieser allerdings reizenden Darstellung hat der Künstler dem kühnen Versuch, das geistig leicht Vorüberschwebende in feste Umrisse zu bannen, erliegen müssen. So märchenhafte Wesen wie das luftkörperliche Völkchen der Elfen können sich nicht zart genug dem Pinsel entwinden, ja dieser muss gradezu verzichten, die fantastisch-feinsten, von einer Dichterfeder wie der des Meisters Ludwig Tieck unserm innern, geistigen Auge vorgezauberten Scheingestalten mit materiellen Mitteln für das sinnliche Auge nachzaubern zu wollen. Hier zeigt sich am Stärksten die grosse

Kluft zwischen Dichtkunst und Malerei. Während der Dichter durch das Wundermittel der Sprache, die in frischer Unmittelbarkeit alle Schwingungen des Geistes verkündet und rasch auf dem Papiere fixirbar ist, mit grösster Leichtigkeit und schöpferischester Fülle seine Fantasieen dem nicht blos aufnehmenden, sondern mehr oder minder mitthätig sich verhaltenden innern geistigen Auge des Hörers oder Lesers vorführt, muss der Maler auf dem Gebiete der Fantasie sich mit materiellster Vorspiegelung eines der Kunst zugänglichen Moments des nur in seinem Innerauge vollständigen Bildes begnügen; er muss ein Schaustück schaffen und auf das sinnlich wahrnehmende Auge wirken, muss ringen mit der beschränkten, durchaus materiellen Sprache der Formen, Farben und Lichter, womit er auch das Immateriellste und Geistigste sinnlich anschaubar machen soll, kann aber nie so unmittelbar und nie so unbeschränkt wie der Dichter seine innerste Anschauung zur Aeusserung bringen. Der Dichter hat den hohen Vortheil, sogleich mit dem geistigen Auge des Hörers oder Lesers in Verkehr zu treten und den geistigen Geniesser seiner Werke gleichsam zum Mitdichter derselben zu machen, während der Maler zu Geniessern seiner Werke nur Schauer hat, die er nicht wie der Dichter bei dem ganzen Gange seiner Anschauungen betheiligen kann, sondern denen er nur einen mehr oder minder glücklich herausgegriffnen Moment seines innerlich Angeschauten in mehr oder minder verständlichem Formen- und Farbenvortrage vorführen kann. Will der Maler aber einem Dichter nachdichten, so muss er vor allem gleiches dichterisches Vermögen wie dieser in sich tragen; dann wird er trotz der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel der Poesie mit dem Pinsel gebieten können, nur freilich nicht in Momenten, wo die Poesie über alle Natur hinausgeht und als kühnste Fantasie von keiner irdischen Beziehung mehr weiss. — Steinbrück hat wenigstens gezeigt, wie weit ein guter Maler mit einem nur von den kurzen Schwingen materieller Reize getragenen Pinsel ins Reich der Geister dringen darf. Er hat als Ikaride mit wächsernem Flügelpaar dem Sonnensohn des Apollo, dem hohen Romantiker, kaum ein Streckchen nachkommen können, denn wenn man auch den Fluss der Motive und die Gruppirung in seinem Elfenbilde idealisch rein und zart finden mag, so sind doch die Elfen selbst nichts weiter als erdenhafte Geschöpfe, nackte Kinder ohne allen Durchschein von Geistigkeit, welche um ein kleines verwundertes Mädchen in einem Nachen zwischen Wasserpflanzen und Laubwerk gaukeln. Die beste Nachbildung dieses in einem Halbrund abgeschlossenen Gemäldes befindet sich in einem der letzten Jahrgänge der Lewaldschen Europa.

Die besondern Verdienste, die sich St. als Kindermaler erworben, stehen ausser Zweifel. Er hat in dieser Eigenschaft wenn auch nicht mit Hildebrandt, doch mit Hermann Kretzschmer und Andern gewetteifert. Hinreichendes Zeugniss geben schon die lieblichen Elfenkinder, mit denen das junge Bauermädchen spielt; besonders aber erinnern wir noch an das beim Konsul Wagner in Berlin befindliche, durch die Lithographie von Wildt und Tempeltei bekannte Gemälde der badenden Kinder. Wir sehen hier drei Mädchen, zwei bereits bis aufs Hemdchen ausgezogen, von welchen das eine mit dem Füsschen den Wärmegrad des Wassers prüft, während das andre am Ufer sitzt und das dritte das erste vorwärts treibt. Diese zierliche Gruppe naiver Wesen zeigt sich so eigen vergnügt wie eine Trias spielender Kätzchen. In der feinen und glücklichen Auffassung und Darstellung der Kinder dürfte St. mit Franz Albano sich vergleichen lassen, so mannigfach gebildet, so durchweg munter, hüpfend und fröhlich sind seine menschlichen Kleinigkeiten. — Steinbrück hat sich seit 1846 in Frankfurt am Main niedergelassen. Eins seiner neuesten Bilder schildert eine Scene aus der Geschichte Magdeburgs, nämlich den Moment aus den Plünderungstagen der Stadt, wo sich die Jungfrauen vor dem wüthenden Kriegsgesindel durch Sturz von den Wällen retten. — Das Monogramm, dessen sich St. bedient, hat folgende Form:

Die drei Meister:

Stilke, Mücke und Plüddemann

haben sich einen ehrenvollen Platz unter den Malern romantischer Geschichten errungen. Sie sind zugleich bedeutende Förderer der in den Rheinlanden wieder im Aufblühen begriffenen monumentalen Malerei. Ueberhaupt gehören sie zu den tüchtigsten Praktikern der Schule und man rühmt von ihren Gemälden, dass sie fast den höchsten Gipfelpunkt erreichen, bis zu welchem es saubere Ausführung bringen kann. Hinsichtlich des Ausdrucks, des geistigen Elements ihrer Bilder, neigen sich diese Künstler zwar im Allgemeinen der neuen Richtung zu, allein die Composition ist öfter

übertrieben oder unbestimmt romantisch, und die Charaktere sind bei dem Einen und Andern nicht immer bedeutend genug, öfter mehr gefällig und anmuthig als vielsagend. — Stilke gehört beiden Hauptschulen, der Düsseldorfer und Münchner an, trat schon unter Cornelius in die Düsseldorfer Akademie, wanderte mit diesem nach München (wo er in den Arkaden des Hofgartens das Fresko „Ludwig des Baiern Krönung in Rom" schuf und auch in der Glyptothek an den Fresken theilnahm) und kam später, nach einem Besuche Italiens, nach Düsseldorf zurück, um sich dem Schadowschen Stamm anzuschliessen. Am meisten hat die Periode der Kreuzzüge seine rege Fantasie beschäftigt, und seine Schilderungen jener hochromantischen Zeit gründen sich auf sorgfältige geschichtliche Studien. Zu bedauern ist nur, dass er dem Kolorit den ersten Rang eingeräumt und der gedankenreichen Composition den zweiten überlässt. In seinen Bildern pulsirt ein frisches historisches Leben, und stets haben seine geschilderten Scenen etwas Imposantes, aber die putzhafte Färbung, die glitzernden Helme und Harnische, die wallenden Federbüsche stolzer Ritterschaft etc. zeigen seine Vorliebe für das Augenfällige und Pomphafte und seine Neigung zum Geleckten und Manierirten. Wohl das bedeutendste und schönste Werk Stilke's sind seine „Pilger in der Wüste." Gebückt und mit blossem Haupte sitzt ein Pilgergreis mit verzweifelnder Miene auf dem Boden; an seine Seite schmiegt sich seine Tochter und starrt mit apatischem Ausdrucke vor sich hin, indem sie über dem Knie des Vaters die Hände gefaltet hat. Auf der andern Seite krümmt sich ein kleiner Mulatte im Todesschmerze, während ein hinter dem Alten aufrechtstehender Ritter seine Blicke weit in die Ferne sendet und dort Rettung zu gewahren scheint. Diese letztere Situation ist unzweifelbar sehr fehlerhaft, da der Zuschauer nichts von diesem erlösenden Zeichen gewahrt, und in jedem historischen Bilde ein Abgeschlossenes dargestellt werden soll. Auf diese Art wird der Zuschauer so arg getäuscht, wie der Ritter, dessen Blicke vermuthlich andeuten sollen, dass er eine Fata Morgana sieht. Als Seitenstück zu dem Mulatten liegen im Hintergrunde zwei todte Rosse. Worauf es in diesem Bilde sehr ankam, um die Handlung zu erklären: nämlich die Darstellung der Naturphänomene, das ist dem Künstler möglichst gelungen. Die Sandhügel der Wüste, in denen der Samum mit seinem tödtlichen Hauche wühlt, die glühende Atmosphäre u. s. w. sind mit herrlicher Technik dargestellt. — Nächst diesem 1834 auf der Berliner Ausstellung erschienenen Gemälde ist das höchst poetische Situationsbildchen: „die Kreuzfahrer auf der Morgenwacht" hervorhebenswerth. Auf einsamem Posten, einem Hügeldamme, von welchem man Jerusalem im Hintergrunde erblickt, sind drei Krieger gruppirt; zwei liegen noch im Schlaf auf ihren Mänteln, der dritte aber, ein glänzend geharnischter Ritter, schaut ins heilige Land hinaus, sein beobachtender Blick, ob von irgendher eine Gefahr drohe, trifft auf einen Schwarm Zugvögel, der in der Ferne aufsteigt und dem er einen Sehnsuchtsgruss nach dem Heimathlande zuzurufen scheint. Die kernhaften Charaktere, die zierliche Anordnung, die durchweg ästhetischen Formen, der landschaftlich-malerische Mittel- und Hintergrund, — dies Alles macht das Bildchen äusserst anziehend. — Auch die in grossem Maasstabe ausgeführte Darstellung des „Abzuges der letzten Kreuzfahrer", die sehr edel motivirte Composition der „gefangenen Christinnen" und mehre Scenen aus der Geschichte der „Jungfrau von Orleans" sind Meisterwerke Stilke's. Unter den Bildern aus dem Leben der Jeanne d'Arc ragt als Hauptbild die „Schlacht der Franzosen gegen die Engländer" hervor. Auf schnaubendem Schimmel braust die Jungfrau — eine wahrhaftige Windsbraut — an der Spitze ihrer Franzosen daher, die Fahne hoch emporhaltend, mitten unter den Feind dringend und alles vor sich her zermalmend. Meisterhaft ist das Schlachtgetümmel geschildert. Johanna, die keine Waffe in der Hand hat (ihr Schwert steckt in der Scheide) ist rein als höhere, die Franzosen nur zum Sieg führende Leiterin aufgefasst, welche das eigentliche Schlachten ihren Werkzeugen überlässt. Der hohe Schwung dieser Darstellung, die tüchtige Anordnung und Zeichnung und das lebenvolle Kraftkolorit offenbaren eine Meisterschaft im ganzen Sinne des Worts. Stilke's neueste Leistungen sind seine Fresken auf dem Schlosse Stolzenfels, wo er einen ganzen Cyklus von Darstellungen aus der deutschen Geschichte unternommen hat.

Heinrich Mücke, Lehrer der Anatomie an der Akademie und ein Stammhalter der Schule, theilt die technische Gewandheit, klare lebhafte Färbung und durchdachte Composition mit den ersten Meistern der Schule und besitzt ausserdem ein bedeutendes Talent für Wandmalerei, welches er durch seine historisch-romantischen Darstellungen im Schlosse Heltorf bei Düsseldorf und im Rathhaussaale zu Elberfeld glänzend dargethan hat. Auf dem Schlosse des Grafen Spee malte er zunächst die grosse Composition: „Friedrich der Rothbart und der um Gnade bittende Heinrich der Löwe auf dem Reichstage zu Erfurt." (Eine mit vieler Besonnenheit durchge-

führte Anordnung und Gruppirung zeichnet dieses Bild vortheilhaft aus. Die schön hervortretende Hauptfigur des Kaisers zeigt in der Gestalt, wie auch im Kopfe, Würde und Hoheit, und zugleich einen der Situation wohl angemessenen Ausdruck; Heinrich der Löwe aber spricht schon durch seine demuthvolle Stellung den gesammten Inhalt der Handlung deutlich aus. Die zahlreich herumstehenden Figuren könnten als Zeugen eines so merkwürdigen Moments wohl hin und wieder eine lebhaftere Spannung des Ausdrucks haben, sonst aber gewahrt man hier einen hohen Reichthum an schönen und edlen Gestalten und Stellungen. In den arabeskischen Randverzierungen dieses Gemäldes sind Bilder aus den Volkssagen vom Kaiser Friedrich und Herzog Heinrich eingeflochten.) Ferner führte Mücke im Saale jenes Schlosses, wo überhaupt der grösste Theil der Fresken von seiner Hand herrührt, die uns durch Thäters Stich bekannte „Unterwerfung Mailands“ und die „Krönung Friedrich Barbarossa's zu Rom“ aus. Besondere Bemerkung verdienen auch Mücke's Schlussfiguren dieser Freskenreihe aus der Geschichte des Rothbarts: St. Bernhard der Kreuzprediger und Bischof Otto von Freisingen, der Geschichtschreiber des Bartkaisers. Beide sind gut charakterisirt; der sein Werk *de gestis Friderici Imp. Aug.* vor sich haltende Bischof ist von ernster Auffassung und der Kopf desselben, welchen Mücke aus freier Imagination gebildet haben soll, von zufälliger Aehnlichkeit mit einem Bildnisse Otto's am Freisinger Münster. Der heil. Bernhard mit der Kreuzesfahne in seiner Linken stellt sich uns in der vollen Haltung des Mahners zum Kreuzzug dar. — Im Elberfelder Rathhaussaale rührt die ganze Grundidee des grossen Freskofrieses von Mücke her; in die Ausführung der vier Abtheilungen theilten sich Fay, Mücke, Plüddemann und Lorenz Clasen. Mücke malte die zweite Wand und schilderte die Einführung des Christenthums am Niederrheine durch den heil. Suitbertus.

In seinen zahlreichen Staffeleibildern macht sich viel Schwanken in der Stoffwahl bemerklich. Zu seinen frühesten Productionen gehört z. B. ein Narziss, der im Wiederschein des Baches sein eigenes Bild sucht. Dieses Gemälde kam bereits 1828 zur Ausstellung und bleibt als damaliger Versuch Mücke's, das Nackte in seinen Darstellungen aufzunehmen, interessant. Später sehen wir den Meister ins Legendarische greifen. Sein Hauptbild aus dem Heiligenbereiche ist die „Bestattung der heil. Katharina von Alexandrien“, bekannt durch die Steindrücke von B. Weiss und Karl Wildt. Die Conception ist poetisch und es fehlt diesem Bilde auch nicht an schöner harmonischer Durchbildung und lieblicher Abrundung. Der schöne Leib der todten Heiligen wird von vier mit Chorgewändern bekleideten Engeln durch den stillen Aether getragen. Die Figuren sind drittellebensgross. Unten sieht man das Meer und die Berge der Erde in feierlicher Dämmerung. Dies Gemälde ist eine der Düsseldorfer Perlen in der Sammlung des Konsuls Wagner zu Berlin. Uebrigens hat es der Meister noch dreimal ausgeführt. In einer andern Darstellung schildert Mücke diese Heilige im Moment, wo sie, bereits durch das Blitzwunder vom Rädertode befreit, nun zum Tod durch das Schwert verurtheilt und noch aufgefordert wird, die Götzen anzubeten, was sie standhaft verweigert, indem sie sich abwendet vom Heidenaltare und ihre Blicke betend gen Himmel richtet. Die Anordnung ist klar, das Kolorit rein, die Handlung lebendig und der christliche Typus in der Katharina gut kontrastirend mit der heidnischen Rohheit der Richter. Sodann kennt man von Mücke eine heil. Elisabeth, welche Almosen spendet, und zwei Darstellungen aus dem Leben der heil. Pfalzgräfin Genovefa und ihres Kindes Schmerzensreich. In dem einen der letztern Bilder ist Genovefa im Kerker geschildert; das liebliche Kind Schmerzensreich liegt am Boden und streckt seine zarten Aermchen nach der Mutter empor; diese kniet vor dem Lieblinge und ringt in Verzweiflung die Hände. Dies Motiv empfiehlt sich durch geschmackvolle Anordnung. — Mehr in das geschichtlich-romantische als ins heilige Fach gehört das grössere Gemälde mit dem „heil. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius von der Kirchenthür zu Mailand fortweist.“ Dies Bild enthält nüchterne Aktfiguren und die Wirkung bleibt lediglich den glänzenden reichen Gewändern und Dekorationen überlassen. — Ganz der Romantik, und zwar der dichterischen, gehört das 1845 auf der Aachener Ausstellung gesehene Gemälde an, in welchem das Verbannungsleben des glücklich-unglückseligen Paares „Tristan und Isolde“ geschildert wird. Während Tristan schlafend die eine Hand der Geliebten gefasst hält, angelt Isolde mit der andern nach Fischen. Das Machwerk dieses offenbar durch Immermanns reizende Verneudeutschung des mittelhochdeutschen Gedichts hervorgerufenen Gemäldes ist sehr gut, aber die Auffassung genügt nicht. Das ganze leidenschaftliche Verhältniss der Liebenden ist zu einem blos anmuthigen geworden. Welch ein gewaltig frevelndes Weib ist diese Isolde, die nun schon dem zweiten Manne angehört, die um ihrer Liebe willen selbst den Betrug des Gatten und den Betrug Gottes im Meineid nicht scheut, — und wie ist sie bei Mücke heruntergebracht zu einem schuldlos rosi-

gen Mädchen, das so unbefangen aussieht als hätt' es noch nie Küsse getauscht! Tristan dagegen ist eher zu alt, zu kräftig gefasst; gerade ihm, dem stets pagenhaft Anmuthigen, ziemte diese schwere Eisenbekleidung, die ihm der kostümirungseifrige Künstler bescheert hat, am Wenigsten.

In Hermann Plüddemann begrüssen wir einen der wenigen schwankungslosen Düsseldorfer Meister, die sich entschieden im Geschichtlichen und zwar im Romantisch-Historischen bewegen. Man anerkennt in diesem Düsseldorfer einen derjenigen Künstler, welche am Ernstesten und selbst Mühsamsten nach einer tieferen Auffassung ringen. Freilich kann er die Spuren dieser Anstrengung in seinen Bildern nicht immer verwischen, was aber immerhin besser ist als die leere Fertigkeit und der theatralisch kokette Schimmer, den wir auf andern historischen Bildern der Schule bemerken. Zu seinen frühesten Compositionen gehört eine Darstellung Karls des Grossen bei der Leiche des erschlagenen Roland. Später betheiligte er sich mit Mücke bei den Barbarossafresken im Heltorfer Schlosse, wo er nach Lessings Entwurf die Erstürmung von Ikonium und nach eigener Erfindung den Tod des Rothbarts am Kalikadnus darstellte. In letzterem Gemälde, das ihm ganz angehört und das er selbst durch eine Radirung bekannt gemacht hat, findet man die allgemeine Anordnung, die einzelnen Gruppen und Figuren sehr gelungen; das gestaltenreiche Ganze ist von grosser Wirkung, und es entspricht die elegisch ergreifende Stimmung des Bildes vollkommen dem tragischen Moment. Nach diesen Arbeiten im Schlosse Heltorf beschäftigten ihn Schilderungen aus dem Leben des Entdeckers der transatlantischen Welt. Sein erstes Oelgemälde, mit dem er seine Columbiade in Farben ankündigte, betraf den weltbedeutenden Moment, wo Colombo und seine Begleiter nach mehrwöchentlicher verzweifelter Fahrt auf dem Ozean urplötzlich Land erblicken. Colombo dankt tiefgerührt dem Himmel, die Matrosen jubeln und umarmen sich in ihrer unendlichen Freude, jene aber, welche bisher wüthend über das lange Nichtssehen von dem versprochenen Lande schon den Tod ihres edlen Führers beschlossen hatten, fallen beschämt und reumuthig zu Colombo's Füssen. In dieser einsichtsvollen und an kontrastirenden Charakteren reichen Composition voll edelsten Gefühlsausdruckes hat die zu scharf gespannte Saite der Ekstase in den Zügen der Hauptperson springen müssen, wodurch der geistige Ausdruck nüchtern statt feurig geworden ist. Der Maler scheiterte an der Klippe des Unmöglichen; denn welcher Künstler vermöchte das Auge des Mannes, der eine neue Welt erblickt, mit rohen Farben wiederzugeben? Wie ist doch selbst bei dem Vorhandensein intensiver Seelenkräfte selten die äussere Erscheinung harmonisch vollendet und übereinstimmend mit der Absicht, und wie sehr bewahrheitet sich die Lessingsche Bemerkung in der Emilie Galotti, dass auf dem langen Wege vom Sitze der Fantasie bis zum Pinsel oft viel verloren gehe! — Im nächsten Bilde schilderte Plüddemann den von der ersten Weltreise zurückgekehrten Colombo bei seinem Einzuge in Barcelona. Der gefeierte Held reitet auf stolzem reich equipirten Schimmel; vor ihm her eröffnen den Zug Trompeter und sechs Indianer, die er nebst andern Besonderheiten des neuen Landes mitgebracht; neben ihm ein Ordnung haltender Herold, hinter ihm spanische Granden und Volk, das sich gern näher an ihn herandrängen möchte. Gar zu sehr spricht sich des Künstlers Bemühung aus, den Zug recht regelhaft zu bilden; ungemein hätte aber dieser Aufzug an Lebendigkeit gewinnen müssen durch Gruppen, welche sich nicht um polizeiliche Gemessenheit scherend den Fuss des Gefeierten oder den Saum seines Kleides zu berühren gesucht hätten. Indess ist die Darstellung auch als Situationsbild von Wirkung; in der scenisch gemachten Figurenmenge ist schöne Entwickelung, und die reichen Trachten sowie die glänzende Färbung begünstigen nicht wenig den Effekt dieses Zugbildes. (Das Gemälde befindet sich beim Konsul Böcker in Düsseldorf.) — Als drittes Stück der Plüddemannschen Columbiade erschien der „Tod des Colombo", ein Bild von ächtem ungeschminkten Ausdrucke und ernster Tüchtigkeit. Der Künstler zeigt sich hier ganz von seinem Gegenstand erfüllt und ergriffen. Das fromme Versinken des edeln Sterbenden in sich selbst ist ebenso schön als die Theilnahme und der Schmerz der ihn umgebenden Personen geschildert. Wir sehen Spanier einer frühern Zeit vor uns, keine lackirten Fabrikate modernster Sentimentalität und Gefallsucht. Die Gruppe als solche möchte indess zu symmetrisch und etwas trocken erscheinen. Der sterbende Weltentdecker sitzt inmitten des Bildes, mit einem weissen Hemde bekleidet und in einen grossen Stuhl zurückgelehnt. Zu seinen Seiten stehen Priester mit den Heilsmitteln der Kirche, und über seinem Haupte ist an der Wand die schwere Kette aufgehangen, womit seine Glieder zum Danke für die Entdeckung einer neuen Welt belastet wurden. Ob Färbung und Beleuchtung (welche letztere nicht überall durchgeführt ist) dem Motive und dem Charakter des Ganzen entsprechen, mag dahingestellt bleiben.

Ueber die Betheiligung Plüddemanns bei den Elberfelder Rathhausfresken werden Mittheilungen im Art. „Elberfeld" folgen. Als Mitbetheiligte Plüddemanns und Mücke's bei denselben monumentalen Malereien können nicht unerwähnt bleiben

Lorenz Clasen und Josef Fay,

zwei jüngere Meister im romantischen Geschichtsfach, welche sich durch eine freie Pinselführung und lebendige Auffassung auszeichnen.

Ein zu den höchsten Aufgaben historischer Kunst sich aufschwingender, aber mehr für die Zeichnung als für die malerische Ausführung geborener Künstler ist der zu Frankfurt am Main thätige

Alfred Rethel.

Derselbe hat in der Composition eine Höhe erstiegen, die ihn, was diese Seite der Kunst betrifft, mit den ersten jetztlebenden, in den erhabensten Regionen wirkenden Meistern in eine Reihe stellt. Schon in Düsseldorf (wo sein von Schadow mit äusserster Sorgfalt und Anerkennung gepflegtes Talent bei seiner eigenthümlichen, oft auf Kosten einer sanfteren Schönheit gehenden Richtung doch eben mit den strengen Schadowschen Ansichten nicht lange harmoniren konnte, daher wir ihn 1836 plötzlich an der Spitze mehrer andern Rheinländer aus der Schule scheiden sahen) zeichnete sich Rethel durch eine energisch-charakteristische Auffassung aus, und er hat sich nachmals eine Würde und Grossheit und dabei historische Tiefe derselben zu eigen gemacht, die wie unmittelbar aus den gewaltigen Zeiten, die er darstellt, zu uns reden. Und welche hohe Vollendung zeigt sich in Anordnung und Gruppirung, welcher harmonische Fluss in den Linien, ohne dass die Kraft und das charakteristische Leben dadurch gefährdet wird. Sein erstes bedeutendes Werk, wo freilich die Malerei entschieden hinter der Composition zurückblieb, war der heil. Bonifacius, der auf der gespaltenen Götzeneiche den wilden Deutschen zuerst das Evangelium predigt, — eine jener energischen Gestalten, aus deren Augen die Glut der Begeisterung brennt und deren Muskeln gestählt sind mit festem Willen und Kühnheit. Die Gegensätze in den Blicken der Zuschauer sind mit tiefer Wahrheit hervorgehoben: hier ein dummes verwundertes Gesicht, dort ein zorniges und gehässiges, das auf die Rache Wodans harrt; hier der Ausbruch milden Glaubens in schönen weiblichen Zügen, dort ungewisses Zweifelszucken in intelligenten Häuptern. (Zur Zeit als der Künstler diese Bonifaciuspredigt componirte, spukte in Düsseldorf unter dem Namen der Stilhaftigkeit ein allgemeines und deshalb inhaltloses Ideal von Schönheit, das sich zwar auf eine Abstraction von den Kunstwerken der Alten und der grossen Italiäner zurückführen liess, aber bei der Unbegrenztheit des Begriffs ein mehr oder minder flüssiges blieb. Bei den meisten Künstlern, welche dem vagen Ziele des unbestimmt Idealen nachjagend hübsch stilhaft werden wollten, lief es nun auf eine gewisse sanfte und wellenhaft graziöse Schwingung hinaus, wobei natürlich allem Männlichen und Scharfen, Energischen und Charakteristischen der Krieg erklärt ward. Um jenes Idealstils willen ward nun der feurig schaffende Rethel gezwungen, seinen alten Deutschen die barbarischen Zöpfe abzuschneiden, die sie auf seinem ersten Entwurfe trugen, damit musste er ihnen aber zugleich wie einst Delila dem Simson alle Kraft entziehen. Die wilden Germanen bekamen zahme Mützen und wurden wohl oder übel stilhaft; Rethels lebendige Vorstellung von diesen Barbaren ging natürlich mit solcher Verallgemeinerung ihres Kostüms verloren. Der korrigirte Carton galt nun für ein Muster von Stilhaftigkeit, wenn auch etliche Stimmen zu flüstern wagten, dass der Künstler das Leben und die Kraft seines ursprünglichen Entwurfes einer matten charakterlosen Schönheit, die eben deshalb keine Schönheit sei, zum Opfer gebracht habe.) — Unter Rethels spätern Leistungen heben sich hervor: Daniel in der Löwengrube (welches durch eine Steinzeichnung von Josef Fay und einen kleinen Stich von Xaver Steifensand bekannte Werk im Städelschen Museum zu Frankfurt sich befindet) und die Nemesis oder die den Mörder verfolgende Gerechtigkeit, ein keineswegs hinter der Composition zurückstehendes Gemälde beim Oberst von Reutern in Düsseldorf (bekannt durch die Lithographie von A. Kaufmann); ferner das geistreiche Bildchen der Mantelthellung des heil. Martin in schneebedeckter Landschaft bei scharfem Winterlicht; die Versöhnung Kaiser Otto's I. mit seinem Bruder Heinrich; die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs nach der Lützener Schlacht; endlich das grosse Lebensbild Karls des Fünften (im Kaisersaale des Frankfurter Römers). Neuerdings hat Rethel sich kurze Zeit in Rom aufgehalten und dort einen auferstehenden Christus für die Frankfurter Nikolaikirche gemalt, — ein Höhenbild von ungünstigem Format, auf welchem die bewachenden Krieger sehr eng zusammengruppirt werden mussten. Rethels Talent kann sich weniger im specifisch

Christlichen wohlfühlen; seine Hauptbedeutung hat es in Zeichnungen weltgeschichtlicher Scenen. Das zeigen seine Cartons zu Freskodarstellungen aus Karls des Grossen Leben, die er im Auftrage des rheinisch-westfälischen Kunstvereins im Kaisersaale seiner Vaterstadt Aachen ausführt, und mehr noch die genialen, den Zug Hannibals über die Alpen schildernden Compositionen, die er nach Titus Livius und Polybius Berichten entworfen hat. Er führt uns mit den Karthagern über die Rhone, und wir erschrecken mit ihnen über die wilden blonden Gestalten der armen Alpenbewohner; im zweiten Bilde fallen diese die Karthager an, jagen die Reiter in die Flucht und setzen ihnen über tiefe Felsschluchten nach; von Frost und Angst durchbebt kommen die Karthager in die Eisregion des Gebirges, vor und neben sich sehen sie ihre Kameraden im Schnee versinken. Höchst fantastisch ist der Durchbruch einer Gruppe Reiter mit Rossen und Elefanten, welche von Wölfen und Geiern umkreist werden; zuletzt langt der Rest des Heeres auf der Spitze der Alpen an, Hannibal zeigt seinen Leuten das fruchbare Land, durch welches blinkend der Po sich schlängelt, über dem sich die Morgennebel zertheilen; vom Schalle der Tuba geweckt fliegen die Geier in den Wäldern auf und die letzten Mannen klimmen freudig den Fels hinan. Das ist die Geschichte in ihrer grossen Wahrheit und das ist Geschichtmalerei! Diese sechs Compositionen zu Hannibals Alpenübergang sind vorderhand nur gezeichnet, noch nicht in Farben ausgeführt. Möchte Rethel *ihre* Veröffentlichung im Stich veranlassen! — Des Meisters Zeichen besteht in der Namensabbreviatur:

AR

Kiederich und Volkhart

sind ebenfalls bedeutende Talente im geschichtlichen Fach, welche aber den höhern weltbedeutenden Momenten der Geschichte nicht ausweichen und der edelsten Geschichtmalerei mit allen Opfern sich zuwenden sollten, statt in die bedenkliche Richtung der Besondergeschichten und der bühnenmässigen Scenen zu verfallen.

Eins der würdigsten Werke Kiederichs ist „Karl der Fünfte im Kloster St. Just.“ Man gewahrt hier ein schönes ernstdurchdachtes Motiv. Der lebensmüde Kaiser sitzt einem Leichnam gleich in seiner Zelle und seine Uhren umhängen ihn wie Todtenglocken, auf deren letzten Klang der alte arme Mann, der früher der halben Welt zu gebieten wähnte, ängstlich zu horchen scheint. Noch hat er aber nicht alle Lebenslust abgeworfen, denn der rothe kostbare Sessel, worin seine gebrochene Gestalt zusammenhockt, ist mit dem stolzen Doppeladler geschmückt und bezeugt, dass ihm auch hier in der Entsagungskutte die kaiserliche Eitelkeit noch verblieben ist. — Sodann erwähnen wir den „sterbenden Grossmeister Lavalette“, ein von Kiederich mit möglichster Energie und möglichstem Ausdruck durchgeführtes Bild. Schade nur, dass der reiche und kräftige Vortrag der Gruppe und das sich hier durchweg kundgebende Streben nach Charakteristik an einen undankbaren Gegenstand verschwendet ist. Die gerechte Kälte des Publikums bei Darstellungen von Scenen aus der Specialgeschichte sollte die Maler doch zur Einsicht bringen, dass nur allgemein bekannte Geschichtsmomente oder jene Situationen, in welchen eine allgemein menschliche Idee zur Erscheinung kommt, für künstlerische Darstellung geeignet sind. Die Stoffwahl ist allemal verfehlt, wenn das Werk eines erläuternden Commentars bedarf, um nur das oberflächlichste Verständniss zu vermitteln. — In einem spätern Werke, der Scene zwischen Kaiser Friedrich dem Zweiten und seinem Kanzler Peter de Vineis, wie der erstere entdeckt, dass der Arzt des letztern ihn vergiften will, ist Kiederich in der Wahl des Gegenstands mit Julius Schrader zusammengetroffen. Die Composition ist wesentlich verschieden von der Schraderschen, obgleich in beiden der Moment, in welchem der vermeintliche Verbrecher ergriffen wird, mit dem ersten Momente der Entdeckung fast zusammenfällt. Hier hat sich der Kaiser aufgerichtet, Zorn im Antlitz, fieberhaft bewegt; seine Haltung ist mühsam und gebrochen, er streckt seine Hand mit dem Ausdruck der Entrüstung und des Vorwurfs aus; sein Blick haftet auf dem Kanzler. Sein Sohn ist ihm, stützend und besänftigend, beigesprungen, mehr besorgt um den Kranken als auf die Festnehmung des Verbrechers bedacht. Der um den gefallenen Becher aufzuheben knieende Arzt wird, wie im Schraderschen Bilde, von der Wache ergriffen, aber er ist weniger scheusslich, er ist mehr ein alter Heimtücker, ein Heuchler, vielleicht ein Mann, der zu einem solchen Verbrechen nie gekommen sein würde, hätten ihn nicht die Ueberredung seines Herrn und das Geld dazu vermocht; wogegen er im Schraderschen Bilde den Stempel einer schlechten Natur, einer verworfenen Bosheit trägt. Kiederichs

Bild ist nicht so schön in den Linien als das Schradersche, dagegen an mehren Stellen charakteristischer. Sein Pinsel ist weniger geschmeidig als scharf zeichnend, sorgfältig und berechnend. Seine Farbe ist mehr ernst als elegant. In allen seinen Bildern geht er historisch kritisch zu Werk und sucht sich die genauesten Kenntnisse des Einzelnen der Personen und Zustände zu verschaffen. So ist die Annahme der Gegenwart eines Sohnes des Kaisers bei diesem Vorfall historisch begründeter als die der Tochter des Kaisers auf dem Schraderschen Bilde.

W. Volkhart hat ebenfalls Meisterschaft in scenischen Darstellungen entwickelt. Vielen Beifall erwarb sein Bild der „Ermordung des Sängers Rizzio zu den Füssen der Maria Stuart", obgleich dasselbe nicht frei ist von Theatereffekt und Kostümprätension. Sein späteres Bild: der „Todesgang der Maria Stuart" (wonach ein kleiner Stich in Gottfr. Kinkels Jahrbuch vom Rhein 1847 sich befindet) hat einen tieferen Fond des Seelenlebens als jenes. Die Situation ist ergreifend, ohne grässlich zu sein, und erweckt zugleich Betrachtungen, die dem Werk einen höhern Standpunkt geben. Dennoch hat die Composition einige Härten; auch ist die Farbe schwer. Bei solcher Richtung, wie sie Volkhart eingeschlagen hat, ist es ein Haupterforderniss, dass das Bild ein frappanter lebensfrischer Abdruck der Zeit sei, in welcher die Handlung vorgeht, wodurch ihm jede Erinnerung an eine Bühnendarstellung benommen werden muss.

Als eine bedeutende Kraft für das Geschichtsfach hat sich ferner Benzon gezeigt im heiligen Kanut, der in der Kirche durch Meuterei seinen Tod findet. Es ist dies ein Bild voll Lebens und Bewegung, und wenn auch wilden Feuers, doch nicht roh in der Haltung.

Martersteig aus Weimar, der den Grund zu seiner Bildung in Düsseldorf gelegt, seine Weiterbildung aber unter Delaroche in Paris gesucht hat, ist als ein grüner Zweig zu betrachten, mit dem sich die rheinische Schule sehr würdig den Franzosen empfiehlt. Die Wahl seiner geschichtlichen Stoffe bleibt deutsch; eins seiner jüngsten Gemälde, das Bildchen der „Uebergabe der Augsburger Confession", ist in Gesammtauffassung und feiner Charakteristik, in Haltung und Durchbildung so ausgezeichnet, dass es, trotz des kleinen Formates, den vollendetsten geschichtlichen Bildern, die in neuester Zeit entstanden, zugezählt werden muss.

Wir beschliessen diese Künstlerreihe mit einem jungen Meister, der aus dem Nachwuchs der Schule sich wie ein Heros erhoben und neuerdings selbst in Rom durch seine Malerei entzückt hat:

Julius Schrader.

Dieser früher gern orientalisches Genre bearbeitende Künstler (wir erinnern an seine Sultanin im Kiosk, an seine im Haarem musicirenden Odalisken und an die Griechen und Aegypter am Meeresstrande bei Alexandrien) gewann die höhere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch seinen 1843 auf der Düsseldorfer Ausstellung erschienenen „Vergiftungsversuch am Kaiser Friedrich II." Dies Werk stand nebst dem schon erwähnten gleichzeitig ausgestellten und gleichen Stoff behandelnden Bilde von Kiederich und der Semiramis von Köhler auf jener Ausstellung obenan und siegte durch seine schlagend dramatische Wirkung über das ebenfalls sehr verdienstliche, aber mehr episch gehaltene Kiederichsche Werk. In Folge der grossen Anerkennung dieses tüchtigen Schrittes in die historische Scenenmalerei unternahm Schrader die Schilderung einer drastischen Scene aus der italischen Geschichte: „Cenci vor Papst Gregor dem Siebenten", womit er sich ein dreijähriges Stipendium zur Weiterbildung in Italien erwarb. Zu Rom entwarf er das dritte grosse historische Bild, und er entnahm diesmal seinen Gegenstand einer schönen Episode der englischen Geschichte. Es ist die Uebergabe von Calais (1346) in dem denkwürdigen Momente, wo Eduard III. das Todesurtel an sechs der vornehmsten Bürger, die sich zu freiwilligen Opfern für alle dargeboten, vollstrecken lassen will, aber von seiner Gattin und seinem Sohne zur Milde und Gnade bewegt wird. Der dramatische Gegenstand, die lebendige Composition, die bedeutende Charakteristik nnd die an die praktisch kecke Weise der besten französischen Meister erinnernde Behandlung mussten dem ausgeführten Gemälde hohen Beifall selbst in der ewigen Stadt erwerben, wo doch das Grosse und Herrliche der Kunst etwas Tagtägliches ist. Seltenerweise sind wir hier in dem Falle, über das Werk eines Düsseldorfers den doppelt interessanten Bescheid aus der Feder eines italiänischen Künstlers, Camillo Pucci, mittheilen zu können. Im Febr. 1847 erschien in dem litterarisch-artistischen Blatte „Fanfulla" ein von Pucci an den Marchese Selvatico gerichteter Brief, worin es unter anderm heisst: „*Für jetzt einige Auskunft über ein Werk germanischer Kunst, das in diesen Tagen hier mit Recht berühmt geworden. Es ist dies ein grosses Geschichtsbild Schraders aus Preussen,*

eines jungen Mannes unter 30 Jahren, der aus der Dunkelheit, in welcher er bisher für uns lag, als Riese hervorgetreten. Das Werk ist nicht die Frucht fremder Gunst; Schrader war sein eigner Mäcen.

Die Scene ist das Innere des königlichen Lagerzelts. Eduard auf dem Throne vor Zorn und Rache glühend, will dem zwischen einem Pagen und Stabträger stehenden Richter Befehl geben, die über jene seinem Zorne dargebotenen Unglücklichen ausgesprochene Todessentenz auszuführen; doch dämmert in seinem Angesicht so etwas von widerwilligem Zögern und Bedenken auf. Die Bürger stehen dem Könige gegenüber demüthig gekleidet und barfuss mit einem Stricke um den Hals, von Angst, Ergebung, tiefem Schmerz und qualvoller Ungewissheit durchdrungen, aber auch von Geistesstärke, je nach dem individuellen Charakter. Rechts vom Könige bittet sein junger Sohn für sie, links seine Gattin, die nicht blos fordert und fleht, sondern mit einer insinuirenden, heftigen, unaussprechlichen Bewegung ihm Gnade für jene verlassenen Väter, Gatten, Söhne und Brüder abnöthigt. Hofdamen in schwebender Sorge zwischen Furcht, Trauer und Hoffnung schliessen auf des Bildes linker Seite das Drama, das mit einer Klarheit und Wärme des Gefühls dargestellt ward, welche den Beschauer lebhaft bewegt.

Dabei hast Du Dir ein Bild von ausserordentlicher Dimension mit überlebensgrossen Figuren zu denken und in pikanten, kräftigen, glanzvollen Haupttönen ohne Ueberladung, voll Harmonie. Das holländisch-venezianische Kolorit hat etwas Ernstzüchtiges und wunderbaren Einklang mit der gemalten Geschichte. Die Zeichnung ist durchdacht, weit und von äusserster Sicherheit bei Meisterschaft des Pinsels ohne Missbrauch von Farbenpomp; historischer Charakter in den Köpfen mit Mannichfaltigkeit und Wahrheit im Ausdruck und Kolorit treffend wiedergegeben; ängstliche Treue im Kostüm der Zeit und andern Nebendingen. Alle, Puristen wie Eklektiker, sind hier über diese Vorzüge des Kunstwerks im Allgemeinen einverstanden.

Du begreifst indessen leicht, dass auch dieses nicht ohne allen Fehl ist. Welches wäre das auch? Der Eine sieht zu starke Schatten in den zweiten Höhen, so auch ich. Ein Anderer bemerkt Verstösse gegen die Perspektive in dieser oder jener Figur; ein Dritter wünscht theilweis mehr Genauigkeit; ein Vierter mehr Wahl im Faltenwurf. Indessen versichere ich Dir, dass, gesetzt auch ein geringster Theil dieser Ausstellungen wäre begründet, diese Flecken doch alle unter den grossartigen, überschwenglichen Schönheiten des Bildes sich verlieren, in welchem alle Pulse des Lebens laut pochen. Diese Leinwand bezeugt, dass wer sie bemalte, mit leuchtendem Talente begabt ist, mit einem für grosse Leidenschaften empfänglichen Herzen, und was sehr wichtig ist, sie durch die Kunst der Farben darzustellen vermag. Er hat durch das Werk bei der Gesellschaft eine Schuld des Genies aufgenommen, er wird sie in dem unvergesslichen Andenken seines Namens und durch die Bereicherung der Kunst mit andern ähnlichen Schöpfungen abtragen.“

Soweit der Bericht Pucci's an Selvatico. Eine deutsche Stimme aus Rom bemerkt zu dem Schraderschen Bilde: „Die ergreifende Begebenheit ist mit Klarheit erfasst und durch eine wohlgegliederte Composition mit dramatischer, schön gemässigter Lebendigkeit veranschaulicht, der Vortrag aber ist dermaasen brillant und sowohl in Rücksicht auf gründliches Formenverständniss als auf Farbenpracht mit einem solchen Ernst und einer solchen Liebe durchgeführt, dass man es wohl begreift, wie namentlich die italiänische puristisch gebildete Jugend davon wahrhaft berauscht ist.“ — Im April dieses Jahres reiste Schrader mit seinem Werke von Rom ab, um es in London zur Ausstellung zu bringen.

Noch mehre im Geschichtlichen schöpferische Künstler, theils fertige Meister, theils entschieden auf Meisterschaft hinsteuernde Jünger, würden hier Besprechung erfahren, wenn wir diesen Artikel zu einem Buche anwachsen lassen könnten. Wir müssen uns begnügen mit Hinweisung auf Aug. Gust. Lasinsky zu Köln (welcher durch Oelgemälde wie „Tells Tod“, durch romantische Wandmalerei auf der Burg Stolzenfels und durch Mitbetheiligung an den Kölner Domchorfresken bekannt ist), Julius Knorre von Königsberg (der das treffliche Bild der „Ermordung des Bischofs Stanislaus durch den Polenkönig Boleslaw“ geschaffen hat), Joh. Georg Meyer von Bremen (der sich in biblischen Geschichten, namentlich im „Untergang Sodoms und Gomorra's“, stark zeigte), Otto Mengelberg von Köln (der mit alttestamentlichen Historien begann und nun der romantischen Geschichte zuzuneigen scheint), Wilhelm Camphausen von Düsseldorf (an welchem die Schule einen befähigten Schlachtenmaler besitzt), Siegert aus Neuwied (der durch seinen unter dem Zu-

spruche des Ritters Frondsberg muthvoll in den Wormser Saal schreitenden Luther einen guten Schritt zur Meisterschaft gethan hat), Ihlee von Kassel und Andere mehr.

Die zu Düsseldorf in höchster Blüte stehende Volksmalerei fordert uns zu näherer Besprechung ihrer entschiedensten Vertreter auf. Diejenigen der schon besprochenen Meister, deren Leistungen zum Theil auch dem Genre angehörten, bleiben hier ausgeschlossen.

Einer der edelsten Pfleger der Volksmalerei ist

Jakob Becker aus Worms,

der jetzt als Professor am Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main wirkt. Frühere ausgezeichnete Bilder dieses Meisters sind: die im Walde vor einem Heiligenbilde knieende „betende Bauernfamilie", die grosse „Scene am Brunnen" (im Besitz der Prinzessin Albrecht von Preussen), die kleinere Scene der „Heimkehr von der Kirmess", die etwas unruhig gehaltene Darstellung des „verwundeten Wildschützen" (in der Samml. des Grafen Raczinsky zu Berlin), das ernst und tiefdurchdachte Bild des „heimkehrenden Kriegers", und die reiche idyllische Scene mit grosser Landschaft: „der Abschied des Rekruten" (beide Gemälde im Besitz des Hrn. Ph. Heilborn zu Berlin und bekannt durch Lithographieen von Jentzen und Mützel). In dem meisterhaften Rekrutenbilde sehen wir im üppiglandschaftlichen Vorgrunde zwei Mäd-

chen (die Figuren 10 — 11 Zoll hoch), welche hinüberschauen nach einem ziemlich entfernten, von Wasser durchschnittenen Thale. Eine Anzahl Rekruten werden ans jenseitige Ufer hinübergeschifft, unter ihnen der Bräutigam des einen Mädchens, welches von schweren Gedanken erfüllt ist und von der Gespielin getröstet und aufgemuntert wird. Die Anordnung ist sehr ungekünstelt und die Stimmung des Bildes höchst lyrisch. Beckers Hauptbilder jedoch sind: die grossartige Schilderung der vom Gewitter überraschten Schnitter (welches ausserordentlich bedeutsame Meisterstück durch den schönen Stich von Xaver Steifensand, Vereinsblatt des rheinisch-westfälischen Kunstvereins pro 1843—44, bekannt ist) und die nicht minder ausgezeichnete Darstellung des auf dem Felde vom Blitz getroffenen Hirten, die 1844 vom Städelschen Institut für 3000 Fl. erworben ward. (Eine von Becker in Wasserfarben ausgeführte Zeichnung vom blitzgetroffnen Schäfer, die nicht etwa blosse Skizze ist, sondern als ein selbständiges Bild sich geltend macht, trifft man in der Samml. des Fräuleins v. Waldenburg zu Berlin.) In ersterm Bilde sehen wir eine Gruppe von Landleuten, Greisen, Männern, Frauen und Kindern, die bei der Aernte beschäftigt sind und eben unter Schrecken und Angst gewahr werden, dass der Blitz in ihrem, rechts im Hintergrunde liegenden Dorfe eingeschlagen hat. Ihre entsetzten Blicke und Geberden richten sich nach der Flamme, die aus der Mitte des Dorfes emporsteigt. Dieses liegt von einer breiten und tiefdunkeln Masse von Gewitterwolken und Regen verhüllt; die erschrockenen Landleute dagegen sind von einem gewitterhaften, durch die dünnern Wolken brechenden, über die hellen Aehrenfelder hin

glänzenden Sonnenlichte beleuchtet, wodurch das Bild in zwei grosse, einfache Licht- und Schattenmassen getheilt wird. Die Anordnung und Gruppirung ist meisterhaft. Alles ist aus kräftiger frischer Beobachtung der Wirklichkeit hervorgegangen, voll Leben und Ausdruck und doch zur Anmuth und Schönheit (aber nicht weiter als es dem Gegenstand zukam) gereinigt. Das Ganze ein wahres Prachtstück dieser Schule. — In allen den genannten Bildern hat sich Becker als gemüthreicher lyrischer Volksdichter bewährt; es sind ächt deutsche rührende Idyllen, voll Sinnigkeit und Zartheit, Derbheit und Wärme, und im Compositionellen und Technischen unbedingte Meisterwerke. Ueberall ist zugleich nationelles Figurengepräge, wodurch uns diese Schilderungen wunderbar anheimeln. Im Schnitterbilde z. B. führt er uns die Westerwälder Landleute in ihrer malerischen Tracht und eigenen Geberdung vor, wodurch dieses Gemälde so äusserst naturwahre Wirkung macht. — In dem Bilde, das wir hier im Holzschnitt wiedergeben, sieht man einen in der Abendkühle von der Arbeit heimkehrenden Bauernburschen dem zum Brunnen gehenden Mädchen nachwandeln. Es ist der Gegenstand seiner Liebe, welchem er beklommenen Herzens folgt. Jetzt, beim leisen Säuseln der Blätter, wirbt er mit schüchternem Ausdruck um ihre Liebe, und wie erschrocken über das kaum herausgebrachte Wort seines Liebesantrags sucht er ängstlich in ihrem Blicke sein Schicksal zu lesen. Glücklicherweise sagt dieser Blick, dieser innige, mit dem sie sich zurückwendet, ihm genug.

Während Becker in seinen Schilderungen idyllischen Volkslebens die Bewegung, die ernsten Scenen, das Dramatische und Tragische vorzieht, stellt der gleichzeitig mit diesem seinem Freunde in Düsseldorf gebildete, ebenfalls in Frankfurt domicilirende

Friedrich Jakob Dielmann

das Landleben von seiner heitern genusslichen Seite dar und schildert die ruhigen freundlichen Zustände des Volks. Dielmann ist von Haus aus Landschafter und hat ein so bedeutendes Talent für richtige Anwendung der Staffage, dass seine Bilder auf höchst angenehme Weise den Uebergang von der Landschaft zum Genre vermitteln. Sie offenbaren den Reiz des ländlichen Lebens in der Verschmelzung mit der Natur und dürften in Betracht der Verwachsenheit des Volks- und Naturlebens wohl ganz zum Genre zu rechnen sein. Der Meister führt ein Kunstleben, das man ein beschauliches Naturschlendern nennen kann. Absichtlos zieht er durch die Dörfer, spricht und scherzt mit dem Landvolke, und ohne bestimmten Zweck, ohne eine Idee, zu welcher er nur die Gestalt suchte, überlässt er sich mit sinnigem warmen Gemüthe den Eindrücken der Natur und ihrer Menschen, bereit aufzuthun, wenn es ans Herz klopft, und aufzunehmen, was ihm geboten wird. So findet er Dinge, die hundert Andern entgehen, reizend, werth der Darstellung und hat das Geheimniss, sie so darzustellen, dass sie jedem reizend erscheinen müssen. Aus einem solchen Leben mag sich's vielleicht erklären, warum er so wenig Grosses, viel Zeit und Mühe erheischendes, geschaffen hat. Er kann sich nicht daran gewöhnen, eine Scene, deren innere Composition das Werk eines Augenblickes war, so lange vor sich zu sehen; er verlangt immer nach Neuem und liebt daher am meisten kleinere Bilder, oder Aquarellzeichnungen, in denen er Meister ist. Aus diesem Grunde wird es auch schwer, besondere Bilder hervorzuheben. Der Rhein und das schöne Oberhessen mit seinen kräftigen Bewohnern, besonders im Schwalmthale, ist seine Kunstheimath, der auch Becker seine meisten Figuren und Gegenden entlehnt hat. Die malerische Tracht jener Gegenden, die grossen, stolzen Gestalten, die meist hellblonden Haare mit den frischen Gesichtern, das Lebensfreudige im Charakter sind vortreffliche Gaben für den Genremaler. Bald malt er „*eine Prozession*“ in einem stillen, friedlichen Dorfe, wo zwischen alten Häusern und grauem Gemäuer der Flieder und die Rose blüht und man über dunkle Giebel und frischbelaubte Obstbäume auf ferne grüne Berge und graue Schlossruinen schaut, während an ihrem Fusse der Rhein mit bewimpelten Kähnen sonntäglich dahinfliesst. Bald bringt er „*den Dorfplatz*“, den die hohe, alte Linde überwölbt, in deren Schatten die Greise und Weiber des Dorfes plaudernd sitzen. Dann sind wir beim „*Kirchweihfeste*“, das seinen Anfang des Morgens nach der Hochmesse auf dem Platze vor der Kirche nimmt. Vogelschützen sind schon in ihren grünen Kleidern da, der fabelhaft kostümirte Tambourmajor fehlt nicht und rings umher stehen die festlich gekleideten Bauern und Bäurinnen des Dorfes mit ihren Gästen. Dann befinden wir uns an stillen Wiesenplätzen, „*ein Schäfer hütet seine Heerde*“, Bauern stehen schwatzend oder wandeln mit den Dirnen vorüber. Bald ist es auch nur eine einzelne Figur, die mit der Landschaft das Bild macht. Besonders bekannt ist das auch lithographirte Bild: „*das Bauermädchen unter der Thüre.*“ Behaglich steht die junge, frische Dirne unter der Thüre des Hauses, das nur bis über die Thüre ins Bild aufgenommen ist; die Beine nachlässig

übergeschlagen, mit dem Strickstrumpf in der Hand, schaut sie vergnüglich auf die Katze, die in lustigen Sprüngen mit dem Garnknäuel spielt. Eine ihm ganz eigne Virtuosität hat er in Darstellung von Kinderscenen; es kann nichts Naiveres, Lieblicheres, auch Drolligeres geben, als seine Bauernkinder. Reizend ist die Kindergruppe, welche, in gemüthlichem Kreise spielend, vor einem Heiligenhäuschen sitzt, während ein älteres Mädchen den kleinsten Knaben auf dem Arm emporgehoben hat und dieser sein Brod mit dem Christuskinde theilen will. Naiv sind die Kinder, die, in der Kirche knieend, plaudern statt zu beten, ein gleicher Kontrast, wie die weite, helle Landschaft zu der kleinen düstern Kapelle. Solcher Scenen hat der Künstler eine Fülle und er bedürfte nur der Ausdauer, um Bedeutendes hervorzubringen. So hat er bei Gelegenheit des Gutenbergfestes 1841 für seine Sachsenhäuser Weingärtner die Fahne mit einer ganz vortrefflichen Charakterscene geschmückt, die werth wäre, in ähnlicher Weise in Oel ausgeführt oder wenigstens durch eine Radirung vervielfältigt zu werden. Das bunte Treiben der Weinlese ist hier in Art einer Arabeske geschildert. Da singen und schneiden Winzer und Winzerinnen, da lärmen und schiessen und trinken die Burschen und fröhlich wird die goldne Traube in die Tonne gebracht. Eines seiner grössesten ausgeführten Bilder sind „*die schlendernden Bauermädchen*." Drei, vier lustige Dirnen wandeln auf der Chaussée vor dem Dorfe, plaudern und singen. Hier ist die wahre Gemüthlichkeit. Sie haben kein Ziel; ihre Freude ist das Ruhen im Freien, im Festsonnenschein. Ihr Genuss ist nicht aussen, denn sie gehen ja nicht von dem Wege, den sie tagtäglich betreten; innerlich sind sie froh und vergnügt und feiern den Sonntag ohne Essen und Trinken, ohne Putz und Geräusch, nur in Gespräch und Gesang — Von Dielmann selbst lithographirt kennt man den „*Rheinischen Bauernhof*" etc. Von Jentzen ward in Steinzeichnung wiedergegeben das beim Bankier Hirschfeld in Berlin befindliche Bild des mit der Katze spielenden hessischen Landmädchens. Ein humoristisch gemüthliches Bild: zwei gesundheitstrotzende hessische Dirnen bei dem invaliden, Schnurren aus seinen Feldzügen erzählenden Dorfschmied, findet man im Frankfurter Miniatursalon gestochen.

Nach diesem Zeichner landschaftlicher Menschen und volkbelebter Natur bewillkommnen wir in

J. G. Meyer von Bremen

einen trefflichen Landvolkschilderer, der ebenso wie Becker und Dielmann eine kräftige und malerische Bauernrasse, welche im Hessischen existirt, durchstudirt hat. Sein herrlichstes Genrestück ist das figurenreiche Gemälde des Amtsjubiläums eines Dorfpastors. Der letztere, eine Achtung und Vertrauen einflössende Gestalt, empfängt die von ihm geliebten alten und jungen, männlichen und weiblichen Pfarrkinder, welche ihn mit Blumenguirlanden beschenken und ihn beglückwünschen. Allen lacht das Herz im Leibe, dass sie dem würdigen Herrn eine Freude bereiten können und dass sie an diesem Tage — bei allem Respekt — doch recht familiär sich ihm nähern und ihm die Hand drücken dürfen. Ueberraschend ist die Art, wie Meyer diese glückliche Stimmung durchführt, das feine, richtig auffindende Gefühl, das ihn bei Auffassung der Individualitäten leitet. Die allgemeine Gesichtsbildung der Männer und Weiber, der Körperbau, das Kostüm verräth durchweg sofort den nationellen Typus; alle Formen sind bestimmt, unverwischt, die Männer stämmig und ländlichsittlich, die weiblichen Figuren derbwüchsig und doch nicht plump, mit kurzen, kaum das Knie deckenden Röcken, wodurch sie an die Guggisbergerinnen in der Schweiz erinnern; die Kinder rund, munter und liebenswürdig. Gleiche Liebe und Sorgfalt wie den Dorfleuten hat der Maler dem Pfarrer und seinem alten Küster gewidmet. Die Färbung ist klar und ruhig, die Pinselführung sicher, die Anordnung vortrefflich. Andre hervorhebenswerthe Genrebilder Meyers sind: der aus dem Freiheitskampfe heimkehrende Soldat (ausgestellt 1841) und die Kinder beim Blindekuhspiel.

Als jovialer Scenenmaler ist bekannt

Joh. Bapt. Sonderland.

Dieser Künstler schildert lieber nach Gedichten, die ein Volksbild abgeben, als dass er unmittelbar in das Volksleben selbst sich verstiege. Auch liebt er für seine Figuren ein den Miniaturen sich annäherndes Format, welches für umfassendere Volksgemälde nicht praktisch erscheint. In manchem seiner Oelbildchen geht die zierlichste Ausführung mit der lieblichsten Conception Hand in Hand. So z. B. in dem geschmackvollen Kabinetstücke „Hans und Grete" nach Uhland; in den fröhlich heimfahrenden „Schnittern" nach einem Abendliede von Salis etc.

Am Bekanntesten ist Sonderland durch seine Radirungen, die unter dem Titel: *Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtern* im Verlage des Düsseldorfer

Kunsthändlers Julius Buddeus erschienen sind. Der Gedanke, geeignete Gedichte in mehr oder minder arabeskenhaft gefassten bildnerischen Compositionen wiederzugeben, war unstreitig ein glücklicher; auch hat die Ausführung alle Anerkennung gefunden. Man bewundert in dieser reichen Blätterfolge die unerschöpfliche Lebendigkeit der Sonderlandschen Fantasie, besonders im Bereich des Barock-Humoristischen, wo unser Künstler um Gestaltungen, Bewegungen, Actionen, auch in den abenteuerlichsten Dingen, nie verlegen ist und fast nur das Uebermaas seiner Productionskraft zu zügeln hat. Mag indess Sonderlands Anschauung auch noch so kräftig sein, um seiner Fantasie die darzustellenden Gegenstände vollkommen lebhaft vorzuführen, so verlässt er sich doch vielleicht zu sehr auf diese innere Anschauung und vernachlässigt die unbefangene Beobachtung des Lebens. Bereits hat sich Sonderland in mehrfacher Beziehung, besonders bei schlichteren Darstellungen, gewisse stereotype Formen und Wendungen angewöhnt, welche nun selbst auch in der Behandlung fantastischer Scenen hervortreten. So erscheint ein tüchtiges Talent leider auf dem Wege, zur wirklichen Manier zu verflachen. — Sonderlands Künstlerzeichen ist:

J B S

Ganz bedeutsam erscheint in scharfer Lebensauffassung

Meister H a s e n c l e v e r,

der mit der äussersten Delikatesse der Ausführung eine gemüthliche Schalkhaftigkeit vereinigt, wie man sie nur auf den besten Bildern der Holländer, insbesondere des Jan Steen, antrifft. Unter seinen ältern Bildern ist das trefflichste der N i e s e r, der mit der Dose in der Hand in einem Lehnstuhle sitzt und im Begriffe zu sein scheint, den zurückgelegten Kopf nach vorn überzuschnappen und eine Explosion erfolgen zu lassen. Sodann ist sein von der Universität heimkehrender H i e r o n y m u s J o b s mit gewichstem Schnurrbart, ledernen Hosen, Dollmann, Säbel, Peitsche, Kanonen, Sporen und gespreitzten Beinen, ein mit so freiem Bewusstsein und mit solcher Naturwahrheit geschaffenes Bild, dass dasselbe eine der höchsten Ehrenstellen im Reiche des Humors ansprechen darf. Zugleich hat Hasenclever enormen Fleiss auf die Malerei verwandt und sein Werk kann hinsichtlich der miniaturartigen Ausführung neben das Gelungenste von Gerhard Dow, Metzü etc. gestellt werden. Der höchst talentvolle Künstler hat noch mehre äusserst ergötzliche, mit ächtem Humor ausgestattete Darstellungen aus der Jobslade gegeben. Die Richtung, die sich in ihnen beobachtet zeigt, ist einerseits die einer angemessnen Stylistik, welche dem Komischen das Pathos als Folie unterlegt, andrerseits die einer feinen individualisirenden Charakteristik, die aus dem einfachen Grundmotiv der dargestellten Scene eine reiche Fülle der ergötzlichsten Einzelheiten zu entwickeln weiss. Im „Student Jobs" überwiegen stylistische Anordnung und das hierin komische Pathos des Ganzen; „J o b s i m E x a m e n" aber zieht besonders durch die feinste Abstufung der Charaktere an. Sowohl der verblüffte und geängstigte Examinandus in seines Nichts durchbohrendem Gefühle als die Figuren der Examinatoren sind mit scharf beobachtendem Geiste aufgefasst. Wir sehen die letztern, wie sie sich in ihren Allongeperrücken theils einen behaglichen Scherz mit dem armen Sünder vor ihren Schranken erlauben, theils im Bewusstsein ihrer gelehrten und amtlichen Wichtigkeit spreizen, theils gedankenlos und gelangweilt in den Sessel zurückgesunken sind, theils sich an einer Prise Tabak oder einem leisen (von ihren Nachbarn behorchten) Geplauder über Allotria erquicken, theils in tiefgelehrter Spannung mit vom Studiren verknöcherten Zügen achtgeben. Eine gewisse Uebertreibung kann hier nicht getadelt werden; wohl aber könnte die Behandlung leichter und flüssiger und die Färbung farbiger sein. — In der dritten Schilderung: J o b s a l s S c h u l m e i s t e r v o n O h n e w i t z z w i s c h e n d e n K n ä b l e i n u n d M ä g d l e i n, d i e e r d a s *sch* b u c h s t a b i r e n l ä s s t, entfaltet sich neben der gemeinsamen Thätigkeit des Buchstabirens der bunte Wechsel aller Eigenthümlichkeiten und Unarten einer Dorfschule. Man sah dieses Bild auf der Aachner Ausstellung 1845 und fand es natürlich noch lebenvoller als im bekannten Janssenschen Stich, der überhaupt nicht nach dem Gemälde, sondern nach einer Handzeichnung Hasenclevers gearbeitet scheint, wie denn z. B. der prächtige Junge, der am Fenster Fliegen fängt, in ein andres Motiv der Theilnahmlosigkeit umgewandelt ist. „Solch ein Bild — schreibt ein Referent von jener Ausstellung — muss man sehen und mit verwandten belgischen Genrestücken vergleichen, um zu erkennen, worin der ganz eigenthümliche Reiz deutschen Humors besteht. So hing in Aachen z. B. von einem der bessern Brüsseler Humoristen, de Loose, gleichfalls ein Dorfschulmeister, in der Weise dieses Malers glatt und glänzend gemalt, und in der Farbe

zuletzt weit ansprechender als Hasenclevers Bild, — aber welcher Abstand, wenn man auf Geist und Charakter hinsieht! Bei de Loose freche Jungen und ein durch den Bakel herrschender langweiliger Pedant; bei dem Deutschen in der Gestalt des Jobs ein gescheitertes Halbtalent, dem man noch die alten glänzendern Lebenshoffnungen ansieht, und unter den Schülern die feinste Abstufung der Charaktere vom dummen Lerneifer bis zur witzigmuthwilligen Selbstörung aller Aufmerksamkeit herunter, so dass man diesen kleinen Charaktermenschen schon vollkommen ansieht, was für eine Rolle sie etwa im künftigen Bürgerleben spielen werden." — (Im Erscheinen begriffen ist ein ganzer Cyklus Hasencleverscher Darstellungen aus der Jobsiade, jenem knittelversigen Epos von Kortüm, das im komischen Stoff vielleicht das Beste, wenn auch nicht das Feinste unserer Literatur ist. Das Unternehmen führt den Titel: *Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J. P. Hasenclever gestochen von J. Th. Janssen.* Düsseldorf, Verlagseigenthum von Julius Buddeus. Blätter in Querfolio. Die Arbeit in diesen Blättern hat den Eigenschaften der Composition gemäss einen mehr plastischen als malerischen Charakter; es ist mehr nur die Zeichnung und Modellirung gegeben, während die etwaige Andeutung von Farbenwirkung und namentlich das Helldunkel minder berücksichtigt sind. Der Stich ist dem entsprechend: scharf bezeichend und die Formen umschreibend, in feinen Strichlagen durchgeführt und hierin der Richtung der alten Meister etwa aus Dürers Zeit vergleichbar. In Erfindung, Durchführung und Behandlung aber erscheinen diese Blätter als charakteristische Belege für diejenige unter den Richtungen heutiger deutscher Kunst, die mit Raffinement das psychologische Moment bis in seine feinsten Einzelnheiten dem Beschauer darzulegen strebt. Die Meisterschaft, mit der dies hier geschieht, sichert den Blättern auch für die Dauer eine vorzügliche Geltung.)

Unabhängig von Literaturfiguren malte Hasenclever seine berühmte Weinprobe, sein nicht minder berühmtes Lesekabinet und die Polizeistunde. Die beiden erstern Bilder sind gleich den Jobsbildern wahrhaft klassische Stücke der Volksmalerei. In schöner Steinzeichnung sind beide in der Samml. des Konsuls Wagner zu Berlin befindliche Gemälde durch F. Jentzen wiedergegeben worden. Die Weinprobe, das Charaktergemälde der Weinschmecker, erschien zuerst auf den Ausstellungen 1843 und erregte sofort die allgemeinste Aufmerksamkeit und Theilnahme. Die Scene spielt in einem Weinkeller, wo eine Anzahl Weinkenner um ein als Tisch dienendes Fass versammelt sind. Verschiedene Sorten des Götternasses werden von diesen Weineskundigen mit dem Ausdruck ernster Prüfung oder glücklichen Behagens auf alle Weise und mit fast allen Sinnen gekostet. Die Figuren sind von mässiger Grösse, die Zeichnung von sprechender Charakteristik, die Mienen so lebendig und wahr, dass man durch das äusserst Treffende des Ausdrucks bis zum Mitschmecken heiter gestimmt wird. Die Färbung ist sehr frisch und harmonisch, und die Behandlung frei und leicht. — Im J. 1845 sah man auf den Ausstellungen das Gemälde, welches drei ächte und ehrbare Philister darstellt, die bei Austern, Champagner und Gesang doch auch einmal über die Stränge und über die Polizeistunde gesprungen sind, und nun von Schandarmen im Wirthshaus abgefasst werden. — Für den 2. B. der deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler (Düsseldorf 1844—45) lieferte Hasenclever zum Liede des Matthias Claudius die famose Zeichnung des Riesen Goliath, welche Theodor Janssen gestochen hat.

Einer der namhaftesten Volksmaler ist ferner

Rudolf Jordan von Potsdam.

Die vom frischen Hauch der Natur belebten, zum Theil durch vorzügliche Laune und heitern Scherz erfreuenden Bilder dieses Meisters schildern fast ausschliesslich das Lootsenleben auf Helgoland und das Strandleben der Normandie. Solchem Boden entnimmt Jordan mit vorwaltendem Sinn für das allgemein Menschliche seine Vorwürfe, und besonders sind es bewegte Scenen, in welchen er richtig beobachtete und tief empfundene Momente der Gefahr und Rettung, der Liebe und des Schmerzes mit ergreifender Wahrheit darstellt. Von der elegischen Seite zeigt er sich in seinem „Ertrunknen", der vom Ufer landeinwärts getragen wird und welchem Mutter, Kind und Verwandte trauernd nachfolgen; in den „Schiffbrüchigen", welche gerettet werden; in der „Rückkehr der Lootsen", welche Kunde bringen von erlittnem Unglück; in der „Sturmglocke" und andern Bildern der Art. Liebling des Publikums ist er aber vornehmlich durch diejenigen Schilderungen geworden, in welchen das Element des Humors vorwaltet. In der Sfäre des Launigen hebt sich hervor die anspruchslose, aber herzlich lachen machende Historiette von den „vergessnen Stiefeln." Wir sehen einen kleinen Buben, welcher die grossen, gleiche Höhe mit ihm habenden väterlichen Stiefeln an den Strand zu schleppen sucht. Ein kleines Meisterwerk ersten

Hasenclever's Weinprobe.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 206.)

Rudolf Jordan's Lootsenexamen.

Ranges ist sein **Lootsenexamen**, das auf der Berliner Ausstellung 1842 erschien. Die Anordnung dieses Bildchens ist so vortrefflich wie die Charakteristik der verschiedenartigsten Theilnahme am Vorgange. Hier hat Jordan ganz in dem tüchtigen Sinne gearbeitet wie Hasenclever auf seinem Felde. Unter seinen Helgolanderbildern, in welchen er uns mit einem Reichthum der gesundesten Wirklichkeit überschüttet, ist jedoch das Berühmteste der in hundertfachen Nachbildungen bekannte **Heirathsantrag** (in der Samml: des Konsuls Wagner zu Berlin). Ein alter Lootse stellt mit jovialer Derbheit seiner angenehmen Tochter einen jungen Fischer vor, der um ihre Hand angehalten. Der Vater fasst ihn am Kinne und frägt die Tochter, wie ihr der Bursch gefalle? Dieser wirft sich in die Brust und scheint als ein begüterter Fischer dem armen Mädchen genüber sich auf deren Ja zu verlassen. Er producirt sich in der Zipfelmütze, mit rückwärts gebogenem Oberkörper wie ein preussischer Rekrut, hält die Beine mit den langen Stiefeln eng zusammengeschlossen, hat die Arme hinter den Rücken geschlagen und lässt die Pfeife in seinen Händen herunterbaumeln. In vollem Gegensatze zu diesem zuversichtlichen Burschen steht das höchst verlegen thuende Mädchen da, dem der derbe Vater zu sagen scheint:

Bei Gott — du musst ihn nehmen!
Du wirst dich doch nicht schämen?

Die beste lithographische Wiedergabe des Heirathsantrages hat man von J. Sprick (ein Bl. in grossem Querfolio). — Das „Sturmläuten der Lootsenglocke auf Helgoland" (Gemälde beim Senator Jenisch in Hamburg) kennt man durch die gute Lithographie von J. Fay, und das beim Konsul Wagner in Berlin befindliche Bild der „heimkehrenden Lootsen" durch die Lith. von C. Fischer. — Das „Lootsenexamen" ist von Jordan selbst in Kupfer gebracht worden. Sein Künstlerzeichen ist:

Aus der gemeinen Wirklichkeit und der prosaischen Gegenwart entnommene scenische Stoffe behandelt mit Glück auch

Emil Ebers von Breslau.

Derselbe schildert vorzüglich jene Klasse der Küstenbewohner, deren Gewerbe der Schleichhandel ist. Bekannt sind seine „Schmuggler, die im Begriffe sind an einer einsamen Stelle zu landen" (1830 ausgestellt und in den Besitz des Konsuls Wagner gekommen), die „Schleichhändler von Grenzjägern überfallen" (1832), die „Schleichhändler in der Schenke" (1833) und die „Schmugglerfamilie in ihrem häuslichen Leben" (1842 vollendet). Das Ensemble des letztern Bildes ist sehr malerisch, das Individuelle der Menschenklasse bestimmt ausgeprägt; wir sehen kerngesunde Naturen von schöner Körperbildung, zwar moralisch etwas harte Schaalen, deren innerer Kern aber doch nicht verdorben ist; es sind Leute, die in ihrer stets von Gefahr bedrohten Beschäftigung abgehärtet werden mussten, die aber nur in der Nothwehr gegen die gar nicht moralisch zu rechtfertigenden Scherer der Menschheit, gegen die Zöllner der Zwingherren, bis zur Verletzung eines Gottesgebotes getrieben werden. Die Hauptgruppe bildet der Führer der Pascher mit seinem Liebchen. Er, ein junger Kraftmann von militärischer Haltung und Kleidung, sitzt auf einem Felsenstück; sie, ein reizendes Kind, schmiegt sich kosend an ihn und schaut zärtlich und voll Freude über die bestandene Gefahr ihm in die Augen. Er erwiedert, so gut es dem in herbem Handwerk herb gewordnen Charakter möglich ist, ihre Liebe und fasst sie vertraulich beim Kinn. Von der Seite kommt ihre oder seine Mutter herbei, um Wein und Speise dem Ermüdeten darzureichen. Flinten, Pistolen und andre Waffen liegen umher. Rechts im Vorgrunde magaziniren die Knechte geschmuggelte Waaren, Ballote u. dergl., während ein Mädchen mit dem Haushunde spielt. Der Platz ist ein heimlicher, grottenartiger. Im Mittelgrunde stehen zwei Paschknechte auf Wache. Im Hintergrunde kündigt sich das Reich der Freiheit durch Meer, Schiffe und Luft an. — Unter den verschiednen andern Werken von Ebers heben sich hervor: das in die Geschichtmalerei hinüberspielende Gemälde beim Konsul Wagner, „St. Goar, der den Fischern am Rheine das Evangelium predigt"; das „Husarenbivouac" (eine interessante Gruppe mit ächt komischen Ingredienzien) u. a. m.

Henry Ritter aus Canada,

ein jüngerer Künstler, hat sich rasch zum Meister emporgearbeitet und eine würdige Stellung unter den Volksmalern dieser Schule errungen. Vortrefflich ist seine Ver-

lobung in der Normandie, welche den Jordanschen Heirathsantrag auf Helgoland, wenn freilich nicht an Humor, doch an Gemüthlichkeit übertrifft nnd jedenfalls einer ganz bestimmten Volkseigenthümlichkeit entspricht. Man sieht eine Fischerfamilie vor ihrer Wohnung in dem für sie wichtigen Momente versammelt, wo die Tochter vom Hause einem jungen Fischer ihre Hand geben soll und will; dieser soll und will sie auch nehmen, kann sich ihr aber vor lauter Respekt und Blödigkeit kaum nähern, denn er muss förmlich vorwärts gezogen und ihr zugeführt werden. Man bedauert diesen künftigen Ehemann, denn der sichere Lohn für seine Schüchternheit, der Pantoffel harrt seiner. Dies die Hauptgruppe, in welcher sieben Personen handelnd auftreten. Zur Seite vergnügen sich etliche Jungen, welche einen Hund mit grüner Farbe anpinseln. Im Mittelgrunde am Ufer ein Schiff und ein Kahn zur Reparatur. Im Hintergrunde die See. Die Luft hell. Landschaft, Häuser, Menschen und Trachten sind treu im Charakter der Normandie gehalten, und Naivetät ist der Grundton des übrigens auch angenehm gefärbten Bildes. — Der „Fischer, welcher verdriesslich nach Hause kommt, weil er schlechten Fang gemacht", ist ein früheres Bildchen Ritters, von sehr charakteristischem Ausdruck und kräftiger Malerei; es befindet sich im Besitze des Prinzen Friedrich von Preussen. — Eine der schönsten und gediegensten Leistungen Ritters ist das neuere Gemälde: der ertrunkene Fischersohn. Der Künstler bietet unserm Blick das Innere einer Fischerwohnung, wo wir den ertrunkenen etwa vierzehnjährigen Fischerknaben von den Genossen und Gehilfen des Vaters heimgebracht sehen. Vergebliche Wiederbelebungsversuche sind gemacht worden; die Angehörigen erscheinen nun in stummen Schmerz versunken, während die Uebrigen scheu und leise miteinander flüstern und nur ein Alter zu dem Vater beruhigende Worte spricht. Letzterer, ein kräftiger Mann, kämpft im Innern mit Gewalt gegen den Schmerz an. Das Bild ist von lebendiger Charakteristik; die naive Sfäre der Gesellschaft, in welcher der Vorfall sich ereignet, ist in allen Beziehungen mit Bestimmtheit wiedergegeben, ebenso entschieden aber auch jener Adel ausgedrückt, welcher sich einer unverdorbenen Natur durch erschütternden Seelenschmerz aufprägt. Zugleich hat das Bild eine malerische Kraft und Stimmung, welche das Zeugniss eines ächt künstlerischen Versenkens in den Stoff, einer ächt künstlerischen Durchbildung desselben ist. (Durch Gustav Feckert in Berlin ist das Bild lithographisch vervielfältigt worden. Mit glücklichem Erfolg ist der Steinzeichner bemüht gewesen, sowohl das geistige Element des Ausdrucks als jene energisch malerische Behandlungsweise wiederzugeben; namentlich in letzterer Beziehung zeichnet sich das Blatt durch nicht gewöhnliche Verdienste aus.) — Von Ritters nordamerikanischen Jugenderinnerungen zeugt die vortreffliche Zeichnung und eigenhändige Radirung, womit er im 2. B. der „deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler" das bekannte Gedicht Adelberts von Chamisso, worin der alte „Bunteschlange" genannte Indianerhäuptling redend auftritt, höchst volksthümlich-charakteristisch illustrirt hat. (Ausser Henry Ritter weist die Schule noch einen Amerikaner als Zögling auf, nämlich den zum Geschichtlichen neigenden Leutze, von dem wir keine weitern Nachrichten haben, als dass er 1842 eine Scene aus dem Leben des Amerika-Entdeckers in Arbeit hatte und dass er sich neuerdings bei den „Düsseldorfer Monatblättern" betheiligte.) — Das Monogramm, dessen sich Ritter zuweilen bedient, hat folgende Gestalt:

Man sieht, wie durch die eben besprochenen Meister, denen sich noch manche andre tüchtige Kräfte anreihen, gegenwärtig in unserer Malerei eine Richtung mehr und mehr geltend wird, die von klassischen und romantischen Traditionen und Kostümen absehend in das innere Wesen unsers Volkslebens eindringt nnd uns dasselbe in künstlerisch gerundeter Darstellung zum Bewusstsein bringt, — eine Richtung, deren charakteristische, kunsthistorische Bedeutung künftig noch sicherer sich feststellen wird, als es gegenwärtig möglich ist. In einzelnen Fällen ist man von Bildern dieser Richtung zu tendenziösen Darstellungen vorgeschritten, d. h. zu solchen Scenen, welche in unmittelbarer Beziehung zum tagesgeschichtlichen Zeitleben stehen nnd in welchen der Künstler das beflügelte Wort des Publizisten gleichsam in die Sprache der Farben übersetzt und im Farbenbilde fixirt. In dieser Hinsicht behauptet eine eigenthümliche Stellung unter den Düsseldorfer Volksmalern

Henry Ritter's ertrunkener Fischersohn.

Indianerbild nach Henry Ritter

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 298.)

Karl Hübner,

den man hoffentlich nicht verwechseln wird mit seinem Namensvetter, dem christlichen Romantiker Julius Hübner. An ihm hat die Schule einen entschiedenen Politiker, einen Tagesgeschichtsmaler oder sogenannten Tendenzmaler. Sollen die journalistischen, die dichterischen und die wissenschaftlichen Federn die ausschliesslichen Verkünder der Strebungen und Fühlungen der Zeit sein? Oder ist es genug, dass der Volksmund in den Ständekammern eine concessionirte Sprache führt über das was faul ist in der Zeit und was noth thut der Zeit? Auf solche Fragen gibt uns Karl Hübner die gemalte Antwort. In seinem ersten bedeutenden Werke, den schlesischen Leinwebern, ist er als ein beredter Schilderer des Proletarier-Elends und des empörenden Drucks der Geldherrschaft aufgetreten. Dieses Weberbild zeugt von starkem Talent; es lässt uns in das Lokal eines Kaufmanns blicken, worin die Weber harren, um links am Ladentisch ihre Leinwand geprüft und angenommen oder verworfen zu sehen. Die linke Seite gehört also den Kaufleuten. Da ist im Vordergrunde der wohlgenährte, herzlos praktische Kaufherr, fett und elegant, und sichtlich gemein. Er hält ein Stück Leinwand zwischen den beringten Fingern, und scheint es zum Entsetzen der nächsten Webergruppe, deren Lebenshoffnung in Verwerthung dieser Leinwand bestehen mag, schonungslos zu verwerfen. Hinter ihm lehnt ein junger Kaufbursche, vielleicht der glückliche Sohn des Kaufherrn, auf einem Pack Leinwand, und achtlos lässt er seine Hand mit der brennenden Cigarre auf der Waare ruhen. Anzug und Wesen deuten auf Reichthum und noch unverdorbenen Willen. Das harte Urtheil des Vaters mag ihm leid sein um der armen Leute willen. Etwas weiter rechts hinter dem Kaufherrn prüft der ausgetrocknete alte Commis andere Leinwand mit der Lupe. Ihn kümmert nichts als die Gleichheit und Dichtigkeit des Fadens. In der tiefsten Ecke links hinter diesen Kaufleuten ist in ziemlich unbestimmten Umrissen das Comptoir, von Lampenlicht spärlich beleuchtet, während vorn in der Halle überall Tageslicht herrscht. Inmitten der Halle und zunächst am verwerfenden Kaufherrn ist diejenige Webergruppe, welche unmittelbar von jenem Verwerfungsurtheil betroffen wird, und diese Gruppe ist das Juwel des Bildes: die Webersfrau, eine stattliche, von Leiden durcharbeitete Gestalt sinkt in Schmerz zusammen, und das lichtblaue Auge sucht in der Höhe nach Gottes Gerechtigkeit. Ihr kleiner Bube schmiegt sich an sie, ihr Mann spricht hinter ihr entsetzt und zornig nach dem Kaufherrn hin. Vielleicht ist die Kleidung gerade dieser Leute etwas zu gut für die Lage, aber Mann und Weib sind tüchtig gemalt und von vortrefflich charakteristischem Ausdruck, das Weib sogar tragisch edel. Hinter dieser Gruppe sind andere Webersleute, die Theil nehmen oder selbst betroffen sind, gut vertheilt, unter ihnen besonders ein altes, ärmlich gekleidetes Weib. Rechts im Vordergrunde starrt ein alter Mann, ein Weib und ein Kind auf einer Lade sitzend erschreckt nach der Hauptgruppe hin. Der Ausdruck ihrer geistigen Beschränktheit ist sehr gut getroffen, und es ist markiges Talent im Hinwurf dieser Partie. Hinter ihnen gehen einige Weber nach dem Ausgang, und ihre Mienen, ihre Pantomimen zeigen, dass der Zorn schon Worte und Form findet. Demnach ist an dem Bilde gar viel zu loben. Die Harmonie des Ganzen leidet vielleicht durch die grell modern gekleideten Kaufleute linker Hand. Die Tracht ist hier wie mit dem Messer abgeschnitten vom übrigen Bilde, und was in der Idee ein erwünschter Kontrast sein mag, ist im Bilde eine Störniss. Hieran knüpft sich denn auch gleich die Frage: Ist das Bild, dessen Motiv der Tagesgeschichte entnommen ist, wohl auch ohne Kenntniss der Tagesgeschichte verständlich? Ferner die Frage: ist der Nahrungsjammer in diesem dramatischen Zusammenhang ein glücklicher Vorwurf für ein Bild? — Ein zweites bedeutendes Tendenzstück Karl Hübners, der Wilddieb, erscheint ebenfalls technisch vortrefflich; die Idee kann nicht plastischer ausgedrückt sein. Gewiss ist der Vorwurf gegen die Tendenzmalerei, wie er von manchen Seiten ausgesprochen wird, ein nichtiger. Ein Künstler ohne Tendenz ist kein Künstler, wie die Poesie ohne alle Tendenz in Spielerei verfällt. Es kommt nur darauf an, dass die Tendenz den rechten Ehebund mit der Begeisterung, mit dem Schönheitsgefühl abschliesst, dass sie über der erscheinenden Wahrheit noch eine unsichtbare erkennt, daran festhält, sie auszudrücken sucht. Das ist aber so wenig bei Hübners Wilddiebe als bei seinen andern Bildern dieses Genres der Fall. Wir sehen nichts als die trostlose nackte Wirklichkeit. Eben durch die blos journalistische Auffassung, zu welcher sich das jedenfalls starke Talent Karl Hübners hinneigt, wird der Tendenzbilder Werth und Dauer gefährdet.

Bei der Unmöglichkeit, allen Künstlern dieser Schule, welche zur glänzenden Vertretung des Genres im engern und weitern Sinne beigetragen, in unsrer Besprechung gerecht zu werden, beschränken wir uns nun auf folgende Mittheilungen, wobei das mindere Hervorheben oder gar das Uebergehen des Einen und Andern durch die Spärlichkeit der uns zugeflossenen Nachrichten entschuldigt werden mag.

Wilhelm Heine von Düsseldorf verrieth in seiner durch die Hanfstänglsche Lithographie bekannten Charakterschilderung der „Verbrecher in der Zuchthauskirche" eine scharfe Auffassungsgabe und enormes Talent für geschickte Gruppirung. Die zahlreichen Figuren und Köpfe sind fast ohne Ausnahme mit charakteristischer Originalität und Vielseitigkeit behandelt, auch ist die leichte technische Ausführung höchst lobenswerth. Soweit hat sich der Maler als reichbegabter Künstler gezeigt; aber leider ist sein Motiv eins der unästhetischsten, das gefunden werden kann. „Ein würdiger Vorwurf des Malers, bemerkt Hermann Püttmann, ist zuverlässig die Gestalt eines Verbrechers im Kerker, wenn das Gerippe der Reue sich in seinem Blicke zeigt und die Zerknirschung seine markigen Glieder erschlaffte, oder auch wenn er wie Ezzelino in starrer Wuth dem Unglück Trotz bietet, und das stolze Thier bis an's Ende fortspielt; — aber ein ganzes Rudel der nuancirtesten Spitzbuben auf einmal vorzuführen, das wirkt auf unser Gefühl wie ein Brechmittel auf den Magen, und treibt Alles: Lust und Schmerz mit einem Male fort, so dass nichts übrig *bleibt* als Ekel. Wohl kann der Maler vermittelst seiner Kunst das Widerlichste dem Zuschauer angenehm machen, aber nur bis zu einem gewissen Grade. Ein gemalter Wurm z. B. mag der Befriedigung des Wissenstriebes wegen behagen, aber man stelle sich dreissig Stück über- und durcheinander kriechend vor und finde dieses Convolut noch ästhetisch! Treibt man den Naturalismus bis dahin, so ist man wahrlich nicht weiter gekommen als die italiänischen Naturalisten des 16. Jahrhunderts oder gar die alten Maler mit ihren Märtyrerscenen. Uns wenigstens will es scheinen, die Wirkung auf das Gefühl sei nicht sehr verschieden, ob wir geschundene und in Oel siedende Heilige erblicken oder diesen Haufen verstockter, reuiger, weinender und schlafender Zuchthäusler, welche eben eine Predigt vernommen haben, die der Zuschauer nicht vernommen hat. Banditen und Mörder im Kostüme und einsame Gefangene im Kerker sind malerische Gegenstände, aber wahrlich keine armen Zuchthäusler." Heine wollte eine rührende Charakterscene malen, aber solche Rührung hat zu viel Beize und Galle, und kaum gelingt es den beiden jungen Wachsoldaten an der Thür, den Weg zum Herzen des Beschauers zu finden. Wäre *der Prediger* ersichtlich, so würde das Ganze einen mildernden Gegensatz mehr haben. (Das Gemälde befindet sich im Museum des Leipziger Kunstvereins; eine Wiederholung davon trifft man beim Konsul Wagner zu Berlin.)

Peter Schwingen von Godesberg bekundete sein Talent in Darstellungen aus dem Landleben, wo er gern jüdische Mäkler unter die Christen mischt. So kennt man von ihm eine Scene, wo ein Jude dem Weinbauer ein Fass Wein abschachert. (Der Fuhrmann versucht die Gabe Gottes und man spricht über die Qualität. Auf der Treppe des in malerischer Holzconstruction erbauten Hauses beobachten weibliche Hausgenossen und Kinder den Handel. Letztere sind muntere Wesen und die Tochter mit dem Milchasch in der Hand eine gar nette Figur. Im Ganzen viel Bewegung; die Ausführung fleissig.) Ein andres Stück schildert eine Scene in der Dorfschmiede, wohin ein schweres Geld nachschleppender Jude mit der Nachricht kommt, dass der Schmied das grosse Loos gewonnen. In einem dritten Bildchen sehen wir Kinder, welche ihren kranken Hund pflegen. Ein viertes Bild, die Schilderung eines Sonntag-Nachmittags, ist uns durch die Lithographie von Hahn bekannt, und ein fünftes, die Wahrsagerin des 19. Jahrh., durch die Lith. von Schall. Ein sechstes Genrestück, der Kinder Martinsabendfeier zu Düsseldorf, gefiel localiter dermaasen, dass der Künstler es viermal wiederholen musste.

Adolf Richter von Thorn zeigte sich ebenfalls gern in ländlichen Situationen. Sehr angenehme Wirkung macht sein Sonntag-Nachmittag. (Zwei Bauerdirnen sitzen auf der Treppe vor ihrem Hause; die eine liest fleissig in einer grossen Bibel, die andre schaut mit hinein. Zwei andre Mädchen, eins mit einem Kind auf dem Arme, horchen der erstern zu.) Ferner kennt man von Ad. Richter „der Winzerinnen Heimkehr vom Weinberge", „Hermann und Dorothea" nach Goethe und den „Weihnachtsabend einer Bettlerfamilie." Letzteres Bild gehört dem ernsten Charaktergenre an. Das liebe Christkindchen hat beim vornehmen Manne wie gewöhnlich reich bescheert, die Fenster seines grossen Hauses sind hell erleuchtet, draussen aber in der kalten Winternacht steht eine arme Frau mit ihren vier Kleinen, welche verstohlen und heimlich und neugierig und wehmüthig zum hellen Fenster hinein — dem fremden bunten Glücke zuschauen. Ach eine herzzerschneidende Wehmuth ergreift das Herz

des Beschauers dieser — Zuschauer! Der Gram der armen Frau wird selbst den Verhärtesten rühren müssen.

Otto Grashoff von Köln erwarb sich ausgezeichneten Beifall durch seinen „russischen Pilger" und andre Genregemälde, die das Talent des Künstlers in schönem Lichte zeigen.

H. Rustige aus Westfalen, Lehrer der Malerei im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, hat sich als sinniger, witziger Beobachter des gewöhnlichen Lebens offenbart, der sich gern in Auffassung der Volksthümlichkeiten bewegt. Eine ganz besondre Virtuosität entwickelt er in Behandlung der mannichfaltigen Gegenstände des Hauses, die er mit grösster Wahrheit und Nettigkeit ausführt. Zugleich gehört er unter die fruchtbarsten Maler, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen. In seinen Bildern herrscht meist eine anmuthige Laune, daher man irgendwo den Reim liest: H. Rustige macht lauter lustige. Sehr gelungen ist seine „Einquartierungs-Scene in Tyrol" (das Gemälde bei Ph. Heilborn in Berlin, lithographirt von K. Fischer). In diesem Bilde sind drei Gruppen zu unterscheiden; die mittlere stellt Soldaten vor, die mit einem Mädchen scherzen und hofiren; in der zweiten sieht man einen Verwundeten von Kameraden hereinführen, Gestalten voll Ausdruckes und Lebens; an der Seite rechts sitzt die Familie am Tische, unter ihr ein zartes, idealisch schönes Mädchen. Die Beiwerke sind mit äusserster Wahrheit und Genauigkeit ausgeführt und das Ganze übt stillen Zauber durch die Natürlichkeit der Conception. — Ferner sind hervorhebenswerth: „die junge Wittwe" (durch den Stich von Konstantin Müller bekannt), „die Braut" (ein liebliches Bild bei Hrn. Tillmanns in Frankfurt, lith. von A. Fay), „die ungarische Schule" (lith. von Hahn), „das ungarische Schäferfest", „das österreichische Lager" (in der Samml. des russischen Thronfolgers), „der Abend in Tyrol", die „rheinische Kirmes" (Bild bei Herrn Bredt in Barmen), mehre Scenen aus dem Hessischen Landleben, die „gestörte Mittagsmahlzeit" etc.

Joh. Wilms von und zu Düsseldorf wetteifert mit Rustige in naturtreuer Abbildung der Utensilien und wirkt damit z. B. im „Katzenjammer nach dem Doctorschmause" wahrhaft drastisch auf den Beschauer. Der Held der Geschichte liegt mit dem Kopfe schlafend auf dem Tische, sein Diplom ist mit Wein begossen, Champagnergläser, Römer, Flaschen liegen zerbrochen und umgestürzt auf Tisch und Boden, Heringsgräten, ein niedergebranntes Licht, ein Rapier bunt dazwischen; eine Uhr mit zerbrochnem Glase zeigt die fünfte Stunde. Solch saubere Wirthschaft ist bis zum Herzerquicken sauber gemalt.

Hermann Kretzschmer in Berlin, der sich früher in Düsseldorf durch Volksstücke wie der „alte Krieger mit seinem Enkel" (bei Frau von der Schulenburg in Düsseldorf), durch Kinder- und Märchenstücke (Rothkäppchen bei Dr. Pauls in Koblenz, Aschenbrödel etc.) und durch romantische Scenerien hervorthat, hat sich in Folge seiner orientalischen Reise auf Bearbeitung morgenländischer Volksscenen geworfen und hier eine grosse Gewandtheit in der Gruppirung grosser Massen wie kleinerer Karawanen offenbart. Man nennt von ihm besonders die lebendige Schilderung des hohen Festes zu Mekka. Seine touristischen Anschauungen in Griechenland und der Türkei haben ihn eben so tüchtig in der Volks- und Kostümmalerei wie in der architekturlandschaftlichen Darstellung gemacht; in letzterer Beziehung sind Beweisstücke seine kleine vortreffliche Ansicht von Kairo, sein schönes Bild mit dem Denkmal des Lysikrates u. a. m.

Fr. Ed. Meyerheim in Berlin, der höchst vollendete Meister in der Darstellung einfacher gemüthlicher Vorgänge des vaterländischen Volkslebens, scheint zu kurze Zeit in Düsseldorf gewesen zu sein, als dass wir ihn dieser Schule unbedingt beizählen dürften. Die Besprechung dieses Bedeutsamsten unter den norddeutschen Volksmalern bleibt dem spätern Künstlerartikel vorbehalten.

Eduard Geselschap von Wesel, ein ausgezeichneter Zögling der Schule, begann mit naiven Darstellungen, Kindergruppen etc., und entwickelte viel Kunst in Lichteffekten. Schwankend zwischen eigentlicher Volksmalerei und dem poetischen Genre malte er unter sich so verschiedene Stücke wie „die wegen Vorbeiziehens eines Reitertrupps vor der Hütte versammelte Bauernfamilie", „Faust im Studirzimmer" und „zwei Mädchen, die sich zum Maskenball ankleiden" (Bilder von edler und gewandter Auffassung, von leuchtender und lasurartiger Farbe mit pastosen Lichtern). Als ein brillantes Meisterstück sagengeschichtlich-romantischen Genre's erkannte man auf den Ausstellungen 1845 seine Darstellung der „Todesscene Romeo's und Juliens im Grabgewölbe." Die Intention des Gedichtes, welchem Geselschap seinen Stoff entlieh, ist in der sehr schönen Composition kraftvoll und gründlich aufgefasst. Ganz vorn am Monumente liegt der todte Paris mit dem noch gezogenen Schwerte; dahinter ruht Julia, eine sehr liebliche Gestalt, den Rosenschimmer des wiederkeh-

renden Lebens auf den Wangen, in Romeo's schon todesstarren Armen, beleuchtet vom Lichte des Einsiedlers, der im Hintergrund eingetreten ist. Man glaubt hier, besonders bei der Figur des Paris, einen den Düsseldorfern sonst fernliegenden Einfluss, nämlich den der spätern italiänischen Koloristen, zu erkennen; wenigstens hat die Farbe hier eine eigenthümliche Kraft.

In aller Kürze mag hingedeutet werden auf die verschiedenartigsten unter den höchst vagen Begriff „Genre" fallenden Stücke folgender mehr oder minder besagender Künstler: Louis Blanc (Kirchgängerin, Goldschmiedstöchterlein, angelnde Mädchen), Friedr. Boser (Egmont und Klärchen, beschenkte Braut), J. Fay (Gretchen vor dem Madonnenbilde, alte Spinnerin und ihre Katze), Dr. Ed. Friedrich (Transport französischer Kriegsgefangener, Landmann am Sonntag seine Felder beschauend), S. Fürstenberg (Wahrsagerin), Anton Greven (Ritter mit dem Liebchen), H. Grothaus (Abendgebet der Schnitter), Ed. von Hagens (Goldschmieds Töchterlein), E. Holthausen (Raucher), P. Hoyoll (Nonne, Braut vor der Trauung), J. Jacob (Gretchen und Lieschen am Brunnen, Kinder am Bache), Albert Korneck (altdeutsche Spinnerin), F. A. Körner (Jäger dem Liebchen die Heimath zeigend, Mutter mit dem Kinde), H. Krigar (Wahrsagerin, Aschenbrödel), Lilotte (gestörtes Tabakrauchen), Martersteig (kleine Leserin, lustiger Schuster), Wilh. Nerenz (Goldschmiedstochter nach Uhland, Heilbronner Kätchen nach Heinr. von Kleist, Heimkehr), Theobald von Oer (Hans Sachs), Rob. Reinick (erzählender Pilger in der Waldherberge), W. Riess (Scene im Bauerhofe), Scheuren (Vätergruft nach Uhland, ruhende Räuber, Fischer am See, Räuber im Gebirge, Mönche im Klostergang, der Aebtissin Sterbestunde, Hamlet etc.), H. Schmitz (alter Goldschmied mit seinem Knaben in der Werkstatt), A. Siegert (Wahrsagerin unter den Slowaken, Tyroler mit seinem Mädchen), F. Simmler (Pferdefang), Graf Stenbock (Räuberfamilie, betendes Mädchen, bedrohtes Lager der Landsknechte und Vagabunden), C. W. Streckfuss (Undine im Kahn), Adolf Teichs (Scene in Auerbachs Keller, Scene auf der Burgzinne, Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang etc., Anglerin im Serail, gefangene Griechen von Mameluken bewacht), Peter Vogel (Ausgang aus der Kirche, Klosterleben, Götz von Berlichingen und Bruder Martin), J. Voss (der Mutter Erzählung vom Jesuskinde), Karl Weddige (Hausmütterchen), H. Wittig (Edelknabe zur Jagd gehend), J. B. Zwecker (Braut vom Rheinstein, Pilgerzug vom Templer geleitet, Jägers Abenteuererzählung) etc. etc. Hinsichtlich der hervorragendern Kräfte dieser kurzberührten Malerreihe muss auf die besondern Künstlerartikel im Lexikon verwiesen werden.

Auf dem Düsseldorfer Kunstboden ist eine blumige Staude eigenthümlichster Art entsprossen, deren pikanter Duft ihr allein gehört. Wir meinen den grossen Ironiker und Satyr der Schule:

Adolf Schrödter von Schwedt.

Er ist der einzige Vertreter des reinen Humors, der Hauptträger des komischen Genre, worin wir ihn als den vergnüglich kühnsten Fantasten bewundern. Wenn Lessing nach der Seite des Gemüthslebens und einer energischen Naturanschauung als Haupt und Herzog der Schule anzusehen ist, so kann das Verdienst einer geistvoll-penetranten, wenn auch manchmal der Karikirung ausgesetzten Beobachtung wohl von Keinem in gleichem Grade wie von Schrödter in Anspruch genommen werden. Der scharfe Beobachtungsgeist des Künstlers vergnügte sich zunächst an der Natürlichkeit und Wirklichkeit Berlinischer Volksfiguren oder eines rheinischen Wirthshauslebens; es gesellte sich aber zu der eigenthümlichen Feinheit und Schärfe seiner Beobachtung der umgebenden Welt nicht nur ein warmer eingehender Sinn für alles Poetische, sondern selbst eine reiche schöpferische Fantasie, welche die geistreiche Beobachtung des Lebens mit seinem Sinne für Poesie in Einklang zu setzen und zu edlen bedeutsamen Darstellungen zu benutzen wusste. Aus solcher Vereinigung von scharf auffassendem und combinirendem Verstand, schönsinnigem Gemüth und höchst lebendiger Fantasie musste als herrlichste Blüte der Humor hervorgehen, der Schrödters Schöpfungen mit so köstlicher Würze überstreut, jener ächte, hoch über dem blossen Schaumwesen der Laune stehende Humor, in dessen Wundergewebe Seele und Gemüth die Kette und sprudelnde Lust und Witz den Einschlag bilden. So steigerte sich Schrödter's Kunstvermögen bis zur Auffassung und Darstellung der berühmtesten Humorfiguren der Poesie (Don Quixote, Falstaff) und des Volks (Münchhausen und Eulenspiegel). Zuvörderst sprach er sein ironisch humoristisches Verhältniss zu den romantischen Neigungen seiner Kunstgenossen aus; wir erinnern in dieser Beziehung an

Rheinisches Wirthshausleben von Adolf Schrödter.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 302.)

seine „trauernden Lohgerber, denen die Felle weggeschwommen“ (eine Parodie auf das trauernde Königspaar seines Freundes Lessing) und an den nur die Kehrseite zu den mannhaften Rittern Lessings und den romantischen Liebespaaren vieler Düsseldorfer abgebenden Don Quixote. Sodann bewegte sich seine künstlerische Kraft in einem ähnlichen Gebiete wie das ihn selber umgebende Volks- und Wirthshausleben, daher so manche seiner Gebilde nur als eine poetisch verklärte Steigerung dieses letztern erscheinen; namentlich aber zeigte er sich in den seltsamen grotesken Figuren seiner arabeskenartigen Compositionen wahrhaft als den dichtenden Künstler, aus welchem der süsseste Wein und der perlendste Humor spricht. In diesen geistvollen Arabesken hat Schrödters besondere Neigung zur Pflanzen- und Blumenwelt ihren künstlerischen Ausdruck gefunden. Figuren von ungeheurer Heiterkeit oder ideale genienartige Gestalten neigen sich hier auf anmuthig gebogenen und durchschlungenen Blumenstengeln, schaukeln sich in den Kelchen fantastischer Blumen oder klettern und schweben zwischen Blüten und Blättern empor. Auch in diesen arabeskischen Darstellungen macht sich oft eine allgemeinere Auffassung des Stoffes, ein symbolisirendes Spiel des Gedankens geltend. Der künstlerische Gedanke aber hat es in diesen luftig leichten Compositionen nicht mit Verhältnissen der Weltgeschichte, mit grossen Gegensätzen der Religion und Politik zu thun; vielmehr ist hier die Verherrlichung eines poetischen Lebens, das sich als ein durch Wein oder Liebe und Humor begeisterter Zustand herausstellt, seine Aufgabe, über deren Grenzen er nur mit geringerem Glück hinausschweift. Vornehmlich ist es die Poesie und Komik des Weinlebens mit dem Gegensatze einer nüchternen manichäerhaften Philisterei, die dem Künstler einen unerschöpflichen Gegenstand der geist- und fantasievollsten Darstellungen dieser Art bietet. Wie prächtig ist sein „Kampf um den Becher“, wo um den riesenhaften Kelch herum der schnurrbärtige Krieger den schmerbauchigen Pfaffen verfolgt, welcher letztere zweideutiger Weise von dem Hanswurst unterstützt und geschützt wird. Und nun gar die unnachahmliche „Flasche“, die als ein wahrer Codex der Geheimnisse des Weinlebens betrachtet werden kann.

In seinen Gemälden tritt Schrödter vorzugsweis als Schilderer von Literaturfiguren auf. Das alte Gesetz, dass die Poesie Mutter aller übrigen Künste ist, bestätigt sich recht augenscheinlich durch das bei den Düsseldorfern überhaupt beliebte Hernehmen der malerischen Stoffe aus dem Horte der Literatur. Besonders Schrödters Genius wird gerade dadurch charakterisirt, dass er seine komischen Gestalten stets den Dichtern oder dem Volksgedichte nachschafft, und er gewinnt durch dieselben bei unserem Volke, das bis jetzt mehr in Buch und Schrift als in Thaten oder in geschichtlicher Satire lebt, sicherlich eine stärkere Wirkung, als er mit eigentlich historischen Figuren zu erreichen vermöchte. Der Art war sein alter Lügenbaron, der in Erzählung der fabelhaften Jagdabenteuer begriffene Münchhausen (welcher langnasig und grossmäulig, im Sammetrock und mit verschossnem grünen Mützchen, vor einer dampfenden Bowle am Schenktische sitzt und ein höchst neugieriges Publikum von Bauern, Schandarmen und Jägern um sich versammelt hat); ferner die beiden trefflichen Charakterbilder aus Eulenspiegel, die man auf den Ausstellungen 1844 und 45 sah. — Unter den ältern Bildern Schrödters bleibt das berühmteste sein Don Quixote im Amadis lesend, das beste seiner Kunstwerke, das ein wahrhaft klassisches Lebensbild des Ritters von der traurigen Gestalt genannt werden muss. Der Ritter sitzt in einer Art Kellergeschoss, das durch ein Fenster von der Seite herab sein Licht empfängt. Im Hintergrunde ein Schrank, worauf ein emeritirter Hut mit zerknitterter schwarzer Feder; Aktenrollen und Beinschienen durcheinander; als Vorhang ein vergilbt scheinender Stammbaum. Zur Linken des lesenden Ritters ein Tisch, darauf ein Teppich, dessen altem Glanze der junge Moder nachhilft. Auf dem Tische, wie auch unter ihm, liegen grosse Ritterbücher; auf einem derselben philosophirt ein alter stoischer Rabe, der länger und stiller hungern kann als ein Jogi. Auf demselben Tische ruht der Helm, dessen Visirmangel der Ritter durch Pappe und mit dem Bänderzeuge ersetzt hat, welches nun herabhängt und bald zum gordischen Knoten wird geschlungen werden. Auf der Tischdecke liegt ein Stück Semmel, rührend klein neben dem Haufen geistigen Vorraths, denn Bücher — Folianten in allen Lagen — decken den Boden, während andere *Works* als Unterbau statt des zerbrochenen Fusses vom Lehnsessel, worin der Ritter liegt, und andre wieder zum Schemel seiner Füsse dienen. Vorn liegt an der Erde ein aufgeschlagenes Turnierbuch, uns das Bild zweier giostrirender Reiter zeigend. Durchs Fenster oben, zur Rechten des Ritters, guckt hinter dem breiten Pfeiler eine grünende Rebe herein, deren unbefangener Einblick in dieses Gemach magischer Befangenheit einen tiefwehmüthigen Reiz bietet. In dieser Umgebung nun steht der grosse alte braunlederne Lehnstuhl, an ihm ragt auch schon die Turnierstange bestaubt und von grösster Länge

empor — und in diesem hohen Armstuhl, den Oberleib eingekrümmt und verkürzt, das rechte Bein hoch aufgestützt auf einer Bücherlage, das linke lang ausgestreckt nach einer niedrigeren Basis, vor dem Schoosse das Foliobuch aufrecht an sich gestemmt und die rechte Hand überm Auge, um Licht und Sinn zu concentriren in seinem Amadis: so sitzt der lange, in seiner Länge und Hagerkeit noch immer edelgegliederte Ritter und liest und schwärmt. Sein hartes aber adeliges Gesicht zeigt die höchste Spannung, sein schönes blaues Auge blitzt mit einem stechenden Feuer; das Gespreizte seiner Lage, das Krampfhafte in seinen grossen Händen — Alles vereinigt sich, um dem ersten Blicke zu sagen, welch' eine ungeheure Bewegung in dieser Ruhe des vertieften Geistes flackert und mit den Bildern, die er liest und mit allen seinen Gedanken hinstürmt und schiesst. Er weiss nichts mehr davon, dass er noch in der knappen grünsammetnen Schlitzjacke sitzt; in Gedanken hat er schon längst den Panzer drüber, und über die anliegenden schwarzen Beinkleider die Schienen. Seine Füsse stehen in ausgetretenen Pantoffeln, die aber schon wie lose Hülsen abrutschen, während bereits die Sporen angelegt sind, deren Riemen die Strumpflöcher decken. Wie wahr! Diese Sporen sind ihm angeboren, aber sein verspäteter Stern und die Sitte der Zeit wickelte Pantoffeln darum. Aber das kümmert ihn nicht: die Pantoffeln gleiten ab, im Lesen spannt er die Glieder, wie ein zu Rosse Steigender, ein Jagender, der Stösse versetzt und aushält, wie einer, der Vesten stürmt, Riesen wirft, Drachen schlägt: er studirt das nicht, er thut's, kämpft, fällt, rafft sich auf, haut wieder ein und verliert sich immer tiefer ins Gewühl und Gekrach der Waffen.

Im „Don Quixote, der mit Sancho Pansa auf Abenteuer ausreitet", herrscht jene noblere Auffassung, welche Tieck dem wundersamen spanischen Erzähler untergelegt hat, aber es erreicht hier die Figur zu Ross Schrödters früheres Ideal bei weitem nicht. Einen Stich dieses Bildes kennt man als Nietenblatt des rheinisch-westfälischen Kunstvereins (1845). — Im *Falstaff, welcher Rekruten anwirbt* („Futter für Pulver, gut genug Gräben damit zu füllen") bot der Gegenstand eine so glänzende Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Karikaturen des Menschlichen hinzustellen, dass der Maler, vielleicht wider seinen Willen, in Uebertreibung körperlicher Gebrechen hineingerieth. In dieser Hinsicht ist die Komik in seinen „Eulenspiegelbildern" geistiger und daher ansprechender. Die sorglose Ironie und die Vollblütigkeit des Witzes drängen ihn öfter, besonders in seinen *Radirungen*, zu karikirten Linien und Beilagen, wobei der tiefsinnige Geist des Humors nicht selten in drolligen Schnörkeleien verpufft. Indess ist einem solchen humoristischen Geist, der als die Kehrseite eines ernst betrachtenden angesehen sein will, viel nachzusehen. Immerhin bewahrt er in seiner genialen Komik ästhetischen Takt, und nicht blosse Uebertreibung ist es, sondern eine tiefpoetische Kontrastirung von Handlung und Zweck, Charakter und Absicht, wodurch das komische Element seiner Bilder in Erscheinung und Wirkung tritt.

Schrödter ist von Haus aus Kupferstecher und strenger Zeichner, daher sich in seiner ausgezeichneten Malerei die das komische Pathos seiner Figuren sehr begünstigende Bestimmtheit seiner Umrisse erklärt. Von seiner meisterhaften Führung der Radirnadel zeugen die allgemein bekannten Aetzblätter, zumal seine fantastischen Arabeskencompositionen, welche kaum übertroffen werden können. Ein schöner plastischer Sinn, unerschöpflicher Gedankenreichthum, sinnige Bedeutsamkeit fast jeder Linie, zeichnen diese geistreichen Schöpfungen aus. Seine Arbeiten tragen meist das Schröderzeichen — einen Korkzieher (zwischen der getheilten Jahrzahl),

welches Wahrzeichen auch an der Thür seiner Werkstätte getroffen wird.

Im *Landschaftlichen*, was bekanntlich eine Hauptdomäne der Schule bildet, bestreben sich die Düsseldorfer, die Reize der ihnen vorliegenden Erscheinungen der Natur zu erfassen; sie verfahren aber mit weiser Mässigung und verlieren sich weder im Unbestimmten des Raumes, noch in eklektischer Gruppirung der einzelnen Gegenstände. In wenigen Landschaften der Schule ist die individualisirende Composition verlassen und die Gruppe zu plastischer Objectivität gediehen. Selten schweift das Auge über ausgedehnte Flächen bis zum freien Horizont, und die Linien sind weniger klar und harmonisch ruhig, als energisch und kühn. Selbst in den ungleichen Formationen des Bodens tritt das Element der freien Natürlichkeit und des Trotzes hervor, und in den Baum- und Felspartien sind sanft gewölbte Schwingungen selten. —

Fantastisch freie Conturen und prunkende Lichteffekte werden gemieden, und die Vegetation ist selten üppig und schwelgend. In analoger Bedeutung wird der Himmel häufig schwarz bewölkt, gewitterhaft, dämmernd, und die atmosphärischen Erscheinungen überhaupt in ihrer Aufregung und Furchtbarkeit dargestellt. Die dem Stillleben der Natur angehörenden Dinge: Blumen, Früchte, Insekten, Erdarten etc., erscheinen in zierlich überraschender Vollendung bis ins Minutiöseste ausgeführt, oder mit Geschmack angedeutet. — Die Stoffe sind meist der einsam wilden, selten der schönen Natur entlehnt. Beliebt sind z. B. wilde Eichenwälder mit verdorrten hohlen Bäumen, vom Sturme gebrochenen Zweigen, oder mit fantastischen Wurzeln, die aus nassem, aufgelockertem Boden hervordringen; — Waldseen, von schwarzen Tannen umschlossen, oder Bäche, die in traulicher Heimlichkeit hinrieseln; — Burgen, an deren Fuss scheue Wölfe lauernd schleichen; — schaurige Schluchten mit reissenden Strömen, die zwischen Gestrüpp und Felsen durchschäumen; einsame Hütten mit grossen Felsblöcken und weissen Birken; Ruinen mit auffliegenden Raubvögeln; Runensteine unter alten Eichen; Kirchenruinen; Klosterkirchhöfe mit schwarzen Nonnen, die eine Unglücksgefährtin beerdigen, oder an offenem Grabe stehenden Mönchen; Jäger mit Hunden im wilden Haidegebirge; Sumpf- und Moorgegenden mit Gewitterluft; Schneelandschaften mit Kindern, vor dem Heiligenhäuschen betend; Wachtthurm im zugefrornen See; Hohlwege mit trabenden Reitern; Köhlerhütten im Hochwalde mit verirrten Reisenden; vulkanische Seen; Wald im Gewitter mit schutzsuchenden Hirten; Waldeinsamkeit mit Hirschen im Bach; u. s. w.

Wie in der holländischen Schule die Landschaftsmalerei vor Allem durch jene Künstler, welche die nackte Natur ihrer Heimath mit ihrem Mangel an üppiger Vegetation zum Vorbild nahmen (Ruysdael, Hobbema, Cuyp etc.), zu unübertrefflicher Vollkommenheit erhoben wurde, so wählen auch die Düsseldorfer mit Bewusstsein ihre Lieblingsmotive aus ihrer Umgebung: der Eifel, dem Hundsrück, den Ruhr-, Ahr- und Niederrhein-Ufern u. s. w.

Die innigste Poesie durchdringt diese landschaftlichen Compositionen, und das Auge des Betrachters wird eben durch jene Begrenzung des Stoffes und Raumes und vermittelst des organischen Zusammenhanges zwischen Staffage und Landschaft in die geheime Werkstatt der Natur geleitet. Statt der schönen unbestimmten Formen, der verschwimmenden Umrisse und conventionellen Behandlung, wodurch das Gemüth nur an seiner Oberfläche gestreift und höchstens ein bewusstloses Wohlgefallen erzeugt wird, theilen hier die markante Zeichnung, die entschiedene Treue in der Nachbildung des Anorganischen und die auf Gesetzen der geistigen Wahrheit beruhende Auffassung der Seele jenes erhebende Gefühl der Wechselwirkung zwischen dem allgemeinen Naturgeiste und dem besondern Menschengeiste mit.

Ausser den Landschaften L e s s i n g s möchten die von S c h i r m e r wegen ihres innigen Gefühlsausdruckes, die von A c h e n b a c h aber wegen ihrer objektiven Naturwahrheit besonders zu rühmen sein. Einer der Hauptunterschiede zwischen den Landschaften Schirmers und Lessings besteht darin, dass die Gefühlstiefe des letztern in der Regel mit einer gewissen Strenge und einem männlich scharfen Ernste gepaart ist, das Gefühl bei Schirmer aber am Glücklichsten in sanften Wellen, wie ein friedlich gleitender Bach, durch still-anmuthige Waldesschatten plätschert oder auf erquickendem Wiesengrün unter der Hut beschirmender Berge seine behaglich-einsame Hütte baut. Da wo es mit jener Strenge zu wetteifern und sich an den kühnen, grandiosen, furchtbaren Gestaltungen der Natur zu nähren und zu steigern sucht, scheint es nicht so an seinem Platze zu sein, wiewohl Schirmer auch in dieser Richtung vorzügliche Werke geschaffen hat. Mehr als Lessing beachtet er Raum und Farbe, und erweitert gern die Domäne der wohlthätig beschränkten Landschaft. Seine imposantesten Werke behandeln gewaltige Scenen mit vieler Kraft und Kühnheit, und nähern sich dem Ziele der Kunst, soweit dies markige Farbe und freie Composition vermögen.

Wilhelm Schirmer (Leiter der Landschaftsklasse der Akademie) ist im Ganzen der Alte geblieben, d. h. im bessern Sinne. Immer gleich muthig auf seine Gegenstände losgehend, entwickelt er nach allen Himmelsstrichen hin mit dem klarsten Bewusstsein des Wollens eine Erstaunen erregende künstlerische Thätigkeit. Eine kerngesunde Poesie wohnt in diesem Manne. Nachdem er die Naturerscheinungen Deutschlands und die Naturscenen der Schweiz und der Normandie geschildert, malte er auch das klassische Italien, nicht das schöne, weiche, üppige, liebäugelnde, sondern das nur von der zauberischen Sonne der Gegenwart geküsste Italien mit seinen historischen Fragmenten, seinem geheimnissvollen Ernst und seinem Gesicht der Vorzeit. Die südliche Reise hat unsern Schirmer jedoch nicht untreu gemacht dem deutschen Walde, in welchem er wie ein Zeus mit dem Pinsel waltet. So sah man auf der Ausstellung 1845 einen Waldsturm von ihm, dessen Brausen den wunderbarsten Ein-

druck macht; erst fegt der Wind über die weite Haide, dann in die Bäume — und immer noch brüllen neue Winde; da kracht die dürre Eiche und die jungen einzelnen Stämme in der Ferne biegen sich tief zur Erde. Die technische Vollendung erregt hier Erstaunen; Alles spricht: der Sumpf, die Haide, die Wolken, die Bäume!

Schirmer hat seine Meisterschaft mannigfach auch in Führung der Radirnadel zur Darstellung der ausgeführtesten landschaftlichen Compositionen bewiesen. Sein jüngstes derartiges Werk bringt acht Radirungen in gr. Querfolio (gedruckt bei A. W. Schulgen in Düsseldorf). Wie er es vorzugsweis liebt, so bildet auch hier die Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen in ihrem Beisammensein je nach den verschiedenen lokalen Bedingnissen, den Hauptinhalt der Blätter. Mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit fügt sich hiebei die Nadel der Charakteristik des Stofflichen und dem bunten Spiele desselben auf das Auge des Betrachtenden. Aber auch der höhere Lebensathem der Natur, die Wirkungen von Licht und Luft fehlen nicht und geben im Einzelnen diesen Blättern die schönste künstlerische Weihe. Zumeist ist es das nordische Waldgeheimniss, das sich hier unsern Blicken erschliesst; einige Darstellungen sind ausserdem der Erscheinung der südlichen Natur gewidmet. In Betracht des vollen malerischen Tones sind besonders die beiden letzten Blätter des jüngsten Heftes ausgezeichnet: eine schlichte nordische Wassermühle am Waldsaum in schimmernder Morgenbeleuchtung, und ein Berghang am Saume der römischen Campagna, dessen Schatten sich von dem warmen Abendlichte der Ferne abheben. Diese Blätter geben der Wirkung eines ausgeführten Gemäldes kaum etwas nach. Da in Schirmers Radirungen die einfachen Mittel der Darstellung sich dem Auge überall klar und verständlich darlegen, so sind seine Blätterwerke auch ganz vortheilhaft verwendbar zum Studium und zur Uebung in landschaftlicher Federzeichnung. — In seiner neuesten, 1847 von der Schulgenschen Kunsthandlung ausgegebenen Originalradirung hat er eine „historische Landschaft mit antiker Staffage“ gebracht. — Schirmers Künstlerzeichen hat folgende Form:

Andreas Achenbach,

einer der Originellsten und zugleich Fruchtbarsten unter den landschafternden Düsseldorfern, ist ebenso heimisch zur See als zu Lande. Seinen touristischen Anschauungen, die er im hohen Norden (in Norwegen, Schweden und Russland) sowie in Holland erworben, verdankt man eine Reihe Marinen und Landschaften, die zu den bedeutsamsten Kunstschöpfungen in dem von der Farbenkunst so glorreich beherrschten Gebiete der Naturschilderung zu rechnen sind. Kein Kopist der Natur, verhält er sich zu derselben mit dichterischer Freiheit. Höchst fantasievoll z. B. ist sein „eingefrorenes Schiff in einer norwegischen Bucht“, sein „Untergang des Präsidenten“ etc. In seinen Nordlandschaften sind es entweder schroffe tannenbewachsene Bergmassen und ungeheure Felsblöcke im Nebel oder unabsehbare von Gebirgswassern durchschnittene Ebenen, die er mit reicher Fantasie schildert und mit allen Schrecknissen und Reizen des nordischen Naturlebens ausstattet. Wasser und Luft sind das A und das O seines Pinsels. Achenbach ist so vertraut mit den Wellen, wie Lessing mit den Steinen und Schrödter mit den Pflanzen, aber seine Fantasie hat ihn zu Uebertreibungen in der Ausmalung momentanster Effekte des Meerelements verlockt, denn man gewahrt ein trügerisches Pinselspiel in so manchen seiner Seestücke, wo der gemalte Wasserstaub so unbeschreiblich flüchtig und lose, der vom Ufer zurückprallende Gischt so blendend und locker, die Spitzung der Wogen so durchsichtig, das ruhige Meer aber so tiefklar und doch finster erscheint. Mehr als die saubere virtuosische Ausführung der Einzelheiten hat in seinen frühern Marinen die harmonisch abgeschlossene Composition und der ideelle Zusammenhang des landschaftlichen Motivs mit der menschlichen Gefühlsweise zu bedeuten. Aus den sprühenden zischenden Wogen blitzt die Leidenschaft; auf den kahlen schaurigen Uferfelsen hockt der harte unverwüstliche Tod; in dem finstern, auf den glatten Wogen lagernden Nebel brütet das menschliche Vorurtheil, und in den milden Mondstralen kündigt sich der einstige Frieden des Gemüths an. So dienen im weiten Raume die elementarischen Momente zur Versinnlichung menschlicher Ideen, und so wird die Naturschilderung zur grossartigen Dichtung. Ein Bild von hoher Tragik ist die äusserst energisch durchgeführte Schilderug des Präsidentenunterganges. Bekanntlich ging das durch sein Schicksal traurig berühmt gewordene Dampfschiff „der Präsident“ aller Vermuthung zufolge durch die sturmgetriebenen Eismassen unter, welche damals, als es von Newyork zurückkehrte, von Nordosten kamen. Achenbach schildert nun jene Eismassen als

gespensterartig aus dem Wasser steigende Blöcke, die wie Pallisaden des Meeres erscheinen und hinter denen man kaum etwas anderes als grausige Leere oder ewiges Nichts vermuthet. An diesen furchtbaren Eisblöcken platzen die ungeheuren Wellen tosend und schäumend auseinander und neue Wogen schleudern gegen die schauerlich eisigen Berge den Präsidenten, der in diesen sich riesenhaft thürmenden Fluten fast bis zur Kleinheit eines Spielzeugs für Kinder zusammengeschrumpft erscheint. Der Himmel, von dichten Wolken verhüllt, entsendet nur spärliche Lichtblicke auf diese Grauenscene elementaren Aufruhrs. — In einem andern grossen, Sturm und Gewitter schildernden Seestücke (beim Prinzen Friedrich von Preussen), sehen wir im Hintergrunde ein vom Blitz entzündetes Schiff, im Vorgrunde rechts einen Thurm und Leute, die dem Unglück zuschauen. Auch hier der Wellenschlag, die Brandung zumal, von ausgezeichneter Behandlung. — In einem Strandstücke mit stürmischer See sehen wir schwarze Wolken am Horizonte hinfliehend und in der hohlen See ein sturmzerschelltes Schiff von den Wogen senkrecht in die Höhe geworfen. Rechts blickt das Tageslicht durch Wolkenstreifen. An wilden Uferfelsen schäumt und prallt die Brandung. — Unter den Landschaften ist das Winterstück mit einsamer Hütte, Felsblöcken und nordischen Fichten, von herrlicher Wirkung durch die Lichttöne auf Schnee und Eis. (1835 angekauft vom Berliner Kunstverein.) Seitens der kräftigen Composition ist bemerkenswerth die nordische Herbstlandschaft mit spärlicher Vegetation, vom J. 1836. Eine norwegische Winterlandschaft (beim Bankier Hellborn in Berlin) zeigt Fels und Küste tief mit Schnee bedeckt und den Himmel nebel- und schneegrau; die Belebung bilden in einem Theile des Fjords fahrende Schiffe. Hier kontrastirt mit dem röthlichen Licht effektreich eine kristallhelle grüne Eisscholle. (Aus dem J. 1838.) Gleichzeitig bewunderte man das Blockhaus und den Hafen von Malmoe in Schweden; jenes steht auf Pfählen in der See und wird von den Wogen in wilder Wuth umtost. Aus dem J. 1843: eine Waldpartie mit heranziehendem Gewitter, vorn ein kleiner Sumpf, Moorgrund, dann prächtige Baumgruppen, Buchen u. dergl. Der Lokalton originell; die Luft meisterhaft, und alles Uebrige so ausgezeichnet, dass das Bild keinem Ruisdaelschen nachstehen dürfte. In diesem Bilde ist auch der Mangel der Staffage nicht ohne Bedeutung, denn wehe dem, der sich an solch einem düstern Regenabende in diese Wildniss verirrt! Unbetreten, in ihrem Wachsen und Vergehen sich selbst überlassen, liegt sie in finsterem Grauen vor uns, ein Spiel dunkler Naturgeister. Aus derselben Zeit datirt eine holländische Landschaft nach dem Gewitter, wo sich die eigenthümliche Frische abgekühlter Natur trefflich ausspricht. — Alles ist in Achenbachs Gewalt: Wellen, Wolken, Luft und Licht, Eis und Schnee, Felsen und Bäume, und wie er die nordische Natur seinem Pinsel unterthänig gemacht, so hat er nun auch, in Folge seiner neuerlichen italischen Reise, die südliche Natur mit seinen künstlerischen Gewaffen zu bemeistern begonnen. „Achenbach, schreibt Fr. Osten in einem Kunstbericht aus Rom vom Mai 1847, ist ein fertiger und tüchtiger Künstler, aber Schade! dass er schon ganz fertig ist, denn man wünscht immer, dass Jemand, der so Hohes erreicht hat, auch noch Höheres erstrebe; er hat's versucht in seinen beiden letzten italischen Landschaften: im A e t n a und im I n n e r n e i n e s W a l d e s; in beiden leuchtete ein höheres Streben deutlich hervor, in beiden hat er eine edlere Natur dargestellt als in seinen frühern Bildern, in beiden sieht man auch den Meister, der den neu angegriffenen Stoff sogleich bewältigt. Nur ein Künstler wie Achenbach konnte die ersten beiden italischen Bilder gleich so gut malen, nachdem er zu dieser südlichen Natur unmittelbar von den nordischen Eisfeldern und den öden Strandlandschaften herübergegangen war, aber der Meister musste bei dieser Behandlungsweise Eigenschaften aufgeben, welche wir an ihm grade am Höchsten schätzen — die kecke, wenn auch etwas rauhe nordische Fantasie, die thatkräftige Hand, das frisch pulsirende Leben, welches unter der italischen Sonne etwas zu ermatten schien."

Kaspar Scheuren aus Aachen,

gleich Lessing, Schirmer und Achenbach ein Landschafter von europäischem Rufe, entfaltet sein brillantes Talent in höchst mannichfaltigen, geistreich und geschmackvoll geordneten Bildern, in denen sich seine Liebe für das Freie, Heitere, Gemüthliche und Poetische ausspricht. Sie sind von ausserordentlichem Farbenreiz und zeugen von überaus leichter Behandlung des Details. Ausgezeichnet schön sind seine Lüfte und Wasserspiegel; er schildert mit Vorliebe solche Naturstellen und Scenerien, wo reine scharfzeichnende Luft und glänzende Tags- und Morgenbeleuchtung ihre Berechtigung haben. Freund des Leichtbewölkten und Sonnigen, und Liebhaber der rosenfingrigen Eos, benutzt der Meister ganz vorzugsweis die luftreinen Umgebungen grosser Ströme und Seen; von Haus aus schon ward sein Sinn für klare

Atmosphäre durch des Rheinthals himmelheitre Scenerie genährt. Besondre Rühmung verdient noch seine unvergleichliche Behandlung des Laubwerkes, was Niemand vollendeter und lockerer malen dürfte. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören: eine Sumpflandschaft mit Eichen (1836), das Winterbild von unsrer lieben Frauen in Wesel (aus dems. J.), die grosse Morgenlandschaft mit der Burg am See und mit Kriegern im Kahne (1838 vom Leipziger Kunstverein erworben), die grosse schottische Landschaft mit nebeldurchbrechender Sonne und mit der Staffage Cromwellscher Krieger (bei einem Kunstfreunde zu Brüssel), die grosse Landschaft mit Zigeunern unter Eichen (angekauft vom Braunschweiger Kunstverein), die Ansicht von Stolzenfels (ein überaus herrliches Charakterbild des Rheinlands, im Besitz des Königs von Preussen), Schloss Egloffstein in Franken (eine Vedute von nicht minder charakteristischer Schönheit, beide aus dem J. 1842), die Aussicht von der Burg Elz (1834), die durch Osterwalds Steinzeichnung bekannte Vätergruft nach Uhland (1835), u. a. m.

Scheuren ist auch geistreicher Aquarellzeichner und Kupferätzer. Seine mit Sicherheit behandelten, ungemein kräftigen Farbenzeichnungen sind Perlen unter den Sammetblättern mäcenatischer Vermögensleute. Nach seinen Aufnahmen lithographirten A. Borum und A. Brandmayer 20 Bl. Nahethalansichten. Achtzehn Zeichnungen lieferte Scheuren für das katholische Prachtgebetbuch des Pfarrers Grünmeyer, zu welchem die übrigen 64 Frau Stilke beschafft hat.

Im J. 1842 erschien von ihm ein Heft Radirungen, mit dem arabeskenartig geschmückten Titelblatte aus 26 Blättern bestehend. Diese Scheurenschen Aetzblätter haben verschiedenartige, zumeist nur sehr kleine Dimensionen, das Heft hat das Format eines kleinen Querfolio. Die dargestellten Gegenstände sind ebenfalls sehr mannichfaltig. Einige sind historischen Inhalts: eine kleine Skizze des Todes Karls des Fünften im Kloster St. Just, ein Hamlet auf dem Kirchhofe mit Yoriks Schädel etc. Andre sind See- oder Strandbilder. Beladene Barken ziehen ruhig über den abendlichen Spiegel der Flut hin; Kähne mit Kriegern (wobei vielleicht an die von Freiligrath besungenen Wasser-Geusen zu denken) geben einander Signale; Fischerweiber sind am Ufer versammelt; Fischer und Knaben, auf langer Bank nebeneinander gereiht und durch ein altes Gemäuer vor der Zugluft geschützt, wärmen sich am Strale der Abendsonne. Die überwiegende Mehrzahl der Radirungen sind jedoch eigentliche Landschaften. Sumpfiges Stromufer; ein kesselförmiger See im Gebirge; ein Durchblick durch den Wald mit dampfendem Meiler; baumreiche Ebenen und andere Waldscenen; groteske Felsengestaltungen mannichfaltiger Art, einsam in die Lüfte ragend oder belebt durch Gewässer und Gebüsch; mancherlei Architekturen, die aus der Waldung emporblicken, hier ein buntes Schlösschen, dort eine einsame Mühle, dort ein verlassener, verschneiter Thurm; hier Fischerhütten am Strom, dort Bauerhäuser am engen Gebirgspfade etc. Das Eigenthümliche und Anziehende in der Behandlung dieser Blätter besteht in dem sichern Maase dessen, was zur Vergegenwärtigung der Darstellung nöthig war; überall ist mit wenigen Strichen der vollendete Effekt erreicht. Man sieht, der Künstler hatte das vollste Bewusstsein des Gegenstandes und derjenigen Stimmung, worin er ihn darstellen wollte, in sich; mit Meisterschaft griff er die charakteristischen Momente heraus und zeichnete diese mit raschen, festen Zügen hin. So lebhaft sie empfunden waren, ebenso lebhaft wirken nun diese Züge auf die Fantasie des Beschauers und nöthigen ihn, unwillkürlich das Bild bis in alle Details zu ergänzen. Es ist in der That bewundernswerth, wie diese scheinbar so flüchtigen Skizzen durchweg eine Naturlebendigkeit, eine Harmonie und malerische Kraft haben, dass sie an Wirkung dem ausgeführten Gemälde nahstehen. Sie sind in dieser Beziehung den geschätztesten Radirungen jener alten Landschaftsmaler, eines Waterloo, Everdingen und Anderer, welche die Nadel auch mit so weiser Oekonomie zu gebrauchen wussten, zur Seite zu stellen. Bei der heuzutage wieder in Aufschwung gekommenen Radirung, und namentlich bei der landschaftlichen, ist man im Allgemeinen mehr auf detaillirte, mehr dem eigentlichen Kupferstich entsprechende Durchführung ausgegangen, und man hat dabei allerdings sehr beachtenswerthe, im Einzelnen überraschende Erfolge gehabt. Immer aber bleibt es wenigstens gefahrvoll, sich mit der Radirnadel auf ein Gebiet zu wagen, wo der Grabstichel mit festerer Machtvollkommenheit herrscht, und jedenfalls ist die skizzirte, so zu sagen epigrammatische Darstellung diejenige, welche der Nadel vorzugsweis zusagt. Freuen wir uns daher, dass ein Meister wie Scheuren diese gute alte Weise wieder zu Ehren gebracht und in ihr gebührendes Recht eingesetzt hat. (Franz Kuglers Urtheil im Kunstblatt 1846, in Nr. 23.)

Wilhelm Pose, ein geborner Düsseldorfer, der ebenfalls zu den berufensten Landschaftsmeistern der Schule zählt, versteht sich auf glückliche Herausfindung romantischer Naturpartien und weiss durch freie Behandlung, durch Einflechtung

eigner Motive (mittelalterlicher Schlossruinen etc.), durch meisterhafte Anordnung und schöne Verwendung von Licht und Schatten einen dichterischen Gesammteindruck hervorzubringen. Zuerst hielt er sich strenger an unmittelbare Abschilderung der Natur und bewegte sich in beschränkter Idylle; letztere aber verlassend griff er gleich seinem Meister Schirmer zu grossartigeren Stoffen, worin er sehr glücklich mit seiner frühern Milde und Zartheit eine frische Heiterkeit und Freiheit verbindet. In seine Frühzeit fallen: die Mühle in einer Felsenschlucht, die Fischerhütte am See, die Linde bei Geroldstein in der Eifel etc. In letzterem Bilde (aus dem J. 1834) erblickt man im Hintergrunde das romantische Städtchen mit den Burgtrümmern an schroffer Höhe; in der Mitte des weiten Thales eine grosse Linde mit herrlichem Baumschlage. — Vom J. 1836 datirt das im Städelschen Museum befindliche „Schloss im See", dessen Motiv von der Burg Elz genommen ist. Immitten des Bildes liegt auf grünem Felsen ein altes Schloss, von welchem rechts ein Brückengang zu einer Anhöhe führt. Links verliert sich eine waldige Felsenreihe in die Ferne. Mattgrüne Bäume und dunkle Felsen im sonnigen Vorgrunde; welkes Schilf und Gras hängt im See, in dessen Mitte Fischer ein Netz emporziehen. (Höhe des Bildes auf Leinw. 36 Zoll, Br. 47 Zoll 3 Lin.) — Ein wunderschönes Gemälde ist ferner die Salzburger Gebirgslandschaft, wo im Hintergrunde der W a t z m a n n mit seiner originalen Formation dunkel und drohend liegt. Schön auch die „Gegend beim Chiemsee" (1837), die man im Städelschen Museum findet.

Auf den spätern Styl Pose's mögen die Rottmannschen Landschaften, welche der Meister bei seinem Besuche der bairischen Hauptstadt kennen lernte, nicht ohne Einwirkung geblieben sein. Es liegt wenigstens in Rottmanns Richtung so Manches, wofür auch Pose Neigung und Anlage hat, und es mag Letzterer in gewissen Beziehungen erst durch Rottmann zu klarem Bewusstsein gekommen sein. Man will dies aus der „Geisalp in Tyrol", aus dem „Schloss in Tyrol" und aus dem „Hintersee" schliessen, welche Gemälde in der Motivirung einfach mit Rottmann zusammenzutreffen scheinen. Im tyrolischen Hintersee, einem durch Gesammteindruck bedeutenden und auch durch meisterliche Ausführung des Einzelnen ausgezeichneten Bilde, ist charakteristisch die ganz eigenthümliche Auffassung, Anordnung und Beleuchtung. Der Vorgrund hat sehr saftig gehaltene Bäume, durch den ganzen Mittelgrund aber zieht sich ein dunkler Tannenwald, an welchen der bläuliche See sich anlehnt; im Hintergrunde ragen die hohen Gebirgsstöcke mit ihren kahlen, aber hellbeleuchteten Spitzen. — Eine trefflich idealisirte Vedute aus dem Rheinland bot uns Pose 1842 durch sein „Försterhaus im Walde." Das landeskundige Auge erkennt bald in den fernen Bergen das Siebengebirge, jedoch von einem wenig besuchten Standpunkte aus; auch das Forsthaus ist ein wohlbekanntes Gebäude, und der Maler hat wenig verändert, nur den Wald vermehrt und die Ansicht so behandelt, wie sie etwa zu Zeiten Walthers von der Vogelweide bestanden hat, ehe der Wald verhauen und das Feld bereitet war. Indem sich aber das Waldbild in die Vergangenheit zurückschiebt, gewinnt das Werk einen hohen romantischen Zauber. — Im Herbst 1842 reiste Pose mit seinem talentvollen Schüler K o n s t a n t i n S c h m i d t nach Italien. Wieder heimkehrend mit Achenbach, fühlte es Pose wohl ähnlich wie dieser, dass Italien nicht seine und seiner Schöpfungen Heimath sei. Wer so die deutsche Natur kennt und liebt, wie es die trefflichen Bilder des Meisters im Städelschen Institut zu Frankfurt am M. und sein herrliches Schloss Tyrol in der Privatsammlung des Königs von Preussen beweisen, der wird die schöne Italia nur anstaunen, um zu seiner frühern Geliebten wieder zurückzukehren.

Die vielen meisterlich hingeworfenen Studien, die man in seiner Kunstwerkstätte sieht, überzeugen den Beschauer von der ungeheuren Gewandtheit, mit welcher Wilhelm Pose die Natur auffasst, sowie von der ausserordentlichen Sicherheit, womit der Meister sofort durch die Farbe das Rechte ächt zu treffen weiss. Zur Bezeichnung von Entwürfen und blossen Zeichnungen bedient er sich der einfachen Abbreviatur:

Seine Gemälde pflegt er voll zu bezeichnen mit *E. W.* (Eduard Wilh.) *Pose* und der Jahrzahl.

H. F u n k, Ad. L a s i n s k y und der bereits verstorbene F r. E h e m a n t haben nicht minder einen hohen Grad von Vollkommenheit in der Verschmelzung des Natürlichen und Motivirten erreicht. Funk offenbarte in seinen frühern Bildern ein inniges Gemüth; gern schilderte er einsame, elegische Natur mit Ruinen, und schuf in dieser Richtung mit einem glänzenden poetischen Pinsel, der indess manchmal in das Thränennass trister Empfindsamkeit getaucht war. Letztere hat Funk, seitdem er

nach Frankfurt übergesiedelt ist, überwunden. Er hat in der Folge zwar oft noch einsame Gegenden, zum Theil waldeinsamliche Stellen geschildert, aber weit mehr der wahren Natur als einer vom Sentiment verschleierten Rechnung getragen. In seiner Düsseldorfer Zeit wählte er Naturpartien oft aus der Eifel und componirte dieselben in einer an Lessing erinnernden Weise. Auch Motive aus dem Harz kamen zur Verarbeitung. Später lernte er die bairische Gebirgsnatur kennen und eignete sich bei Auffassung derselben einen Styl an, in welchem er mit dem mancher Münchener Landschafter zusammenzutreffen scheint. Von Werken dieses in den Compositionen wie in der Auffassung der wirklichen Natur poetischen und in der Ausführung gediegenen Meisters, der als ein Hauptmann seines Fachs unter der Frankfurter Künstlerschaft dasteht, citiren wir den Klosterhof (bei Hrn. von Sybel und beim Prinzen Friedrich von Preussen), Kloster Laach (1833), Burg Frankenberg bei Aachen (1835), aufsteigendes Gewitter in der Eifel, Schloss Niedeggen in der Eifel, Burgruine im Eifelcharakter (diese drei ebenfalls aus dem J. 1835), die Mühle im Thal (angekauft 1836 vom Frankfurter Kunstver), den Kirchhof bei Sonnenuntergang (im Besitze des Grafen Redern zu Berlin), die mit Grossheit und Eigenthümlichkeit erfundene Bergschlossruine in einer an die Berge des Harzes erinnernden Gegend (bei Dr. Walter zu Düsseldorf) und die Schilderung des Chiemsees, welche letztere man auf der Berliner Ausstellung 1842 sah. Im Chiemsee hat Heinrich Funk gezeigt, wieviel sich auch bei völliger Treue des Einzelnen leisten lässt. Der ganze Mittelgrund — ein Eichwald von oben gesehen — ist mit derselben Gewissenhaftigkeit wiedergegeben wie die Hauptlinien des Hintergrundes. Ohne mühselige Künstlichkeit ist die Landschaft in allen ihren Theilen, wie in einer Camera obscura, getreu dargestellt.

Der sehr tüchtige Fr. J. Ehemant (gest. zu Frankfurt am Main 1842) verband mit freier Auffassung die trefflichste Ausführung des Einzelnen. Von ihm kennt man den Elzer Burghof (1834), eine Mühle und eine Waldlandschaft im Charakter des Hundsrückens (aus dem J. 1835), eine Waldkapelle, im Besitz der Prinzessin Friedrich von Preussen, und eine Burg im Thale, beide vom J. 1836.

Ein grosses, leicht schaffendes, wenn auch etwas krankhaftes Talent war der Altonaer Adolf Carl (gest. zu Rom 1845), der sich durch Gesammtauffassung auszeichnete und durch Grazie in der Form und zarte Farbenharmonie zum Liebling des Publikums machte.

Adolf Lasinsky, ein mit feinem Farbensinn begabter Meister, schildert die Natur in ihrer Ruhe und im Aufruhre, ebenso im vollsten Schmucke wie im winterlichen Gewande. Er entzückt besonders durch zarte Behandlung der Lufttöne und zeigt sich oft als Lyriker von vieler Empfindung. Meisterlich ist sein Schloss Pyrmont an der Elz (bekannt durch die Lithographie von Brandmayer) und bewundernswürdig seine Burg Oberstein an der Nahe.

Ein grosser Naturalist ist erstanden in

Louis Gurlitt,

welcher jetzt in Italien landschaftert. Durch seine 1845 in Düsseldorf ausgestellte grosse Landschaft, einer Gegend aus Jütland, brachte er eine gewaltige Wirkung auf die ganze Schule hervor. Ein durchgebildeter, fertiger, klar bewusster Künstler, ordnet er weniger aus genialem Instinkt als vielmehr nach kritischer Prüfung das minder Wichtige dem Wesentlichen unter, ohne jenes einer sorgfältigen Beachtung zu entziehen. Poetischer Reichthum und gewandter Vortrag lassen ihn als einen der Bedeutendsten unter den Düsseldorfer Landschaftern erscheinen. Gurlitt kennt und liebt die Natur in ihrem wahren Wesen; er athmet am Freiesten auf, wenn er einen hohen Berggipfel erklimmt und seinen Blick in die weite Ferne hinausschweifen lässt; er ist nicht sentimental genug, um das Rieseln einer Quelle im stillen Thale wie das Gemurmel der Zukunft zu belauschen oder um unter einer Gruppe Rieseneichen von der Vergangenheit zu träumen; er ist ein Mann der Gegenwart und seine Bilder schlagen immer nur die Stimmung an, welche der Moment im Künstler selbst hervorgerufen, ein erwärmendes Gefühl voll Mark und Gesundheit. Der Art sind auch seine neuen italischen Bilder, seine Landschaft von Genzano im Sabinergebirg wie die von Civitella und dem Nemisee, in welchen man wieder den sicheren Pinselführer und den Bemeisterer des Materials erkennt.

Im Gegensatze zu Gurlitt nennen wir den besondere Beachtung verdienenden Idealisten

A. Höninghaus.

Dieses höchst schöpferische Talent kämpft rastlos mit den Schwierigkeiten der Technik, denn zu überwiegend ist bei ihm der geistige Theil. Entwurf folgt drängend auf Entwurf, allemal grossartig, oft fabelhaft fantastisch. Farbe und Form sollen ihm

nur als Mittel dienen, oder vielmehr beim besten Willen, ihnen weitere Rechte für das Illusorische einzuräumen, bleiben sie bei ihm doch nur Mittel.

Eine unverkennbare dichterische Kraft spricht auch aus den Bildern von W. Portmann, sowie aus denen des vielleicht etwas weichern G. Saal.

Ausgezeichnete Nennung verdienen ferner: Wilhelm Klein von Düsseldorf, der seine Landschaften mittels einer feinen Durchführung einer poetischen Stimmung adelt; Ludwig Scheins von Aachen, der meisterliche Baumzeichner, Wald- und Sumpflandschafter, dessen Bilder in Vortrag und Farbe ungemein kraftvoll und dabei auch an tieferen Eigenschaften reich sind; Peter Happel von Arnsberg, ein viel Fleiss und Studium offenbarendes Talent voll ernsten Strebens, ein liebevoller Schilderer deutscher Eichen und Buchen, der ausser andern herrlichen Landschaften westfälischen und rheinischen Charakters z. B. den höchst vortrefflichen „Wald nach dem Gewitterregen" (1838) gemalt hat; Karl Hilgers von Düsseldorf, ein mit leichtem Pinsel schaffender Künstler, dessen Vortrag elegant und geistreich zu nennen ist und dessen fast unzählige Bilder und Bildchen durchweg fein in der Färbung sind; R. v. Normann aus Stettin, der vornehmlich Schweizerlandschaften bietet, welche meist fein gezeichnet und nicht ohne poetische Wärme sind; Fr. Wichert, welcher recht schöne Bilder aus sorgfältigen Studien zusammenstellt; Arnold Schulten von Düsseldorf, welcher ebenfalls recht gute, zwar nicht eben poesievolle, doch meist recht gemüthlich gehaltene Bilder liefert, der aber einen höheren Aufschwung nehmen sollte, statt sich fortwährend mit gewöhnlicher Porträtnatur zu begnügen; A. Leu und Fr. de Leuw, wacker schaffende Künstler, jedoch von unentschiedener Richtung; sodann Adloff von Düsseldorf (Winterlandschafter), Breslauer von Warschau, Conrad, Dahl und Grieben von Berlin, Haecke und Lange von Mühlheim am Rhein, Heerdt von Frankfurt am M., Hengsbach von Werl, Jacobi von Königsberg, Koch von Krefeld, Dielmann von Sachsenhausen, den wir schon unter den Volksmalern erwähnten, Weber aus Frankfurt, Hülser und der ungeheuer thätige Marinist H. Mevius, dessen grosses Talent grosse Flüchtigkeit entwickelt, aber wohl noch ein tieferes Eindringen hoffen lässt.

Ein Hauptfehler, den man lange der Düsseldorfer Landschafterschule vorwerfen konnte, war die grosse Aehnlichkeit der Bilder unter einander, sowohl in der technischen Behandlung als im Geiste. Man machte hier dieselbe Erfahrung wie bei dem romantischen Genreconcert der Schule; hatte man ein Stück kennen gelernt, so kannte man, wenn auch nicht alle, so doch die meisten. In den letzten Jahren aber hat man die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, dass die landschaftlichen Leistungen ebenso wie die übrigen Fachbestrebungen ein weit entschiedneres Gepräge annehmen. Man gewahrt nun bei den meisten naturschildernden Düsseldorfern eine freiere, selbständigere, durch eigene Erfahrungen gekräftigte Technik und zugleich einen schönen Eifer, auch in den Gegenständen nicht mehr Nachbeter sein zu wollen. Jeder ist bemüht, seine eigenen Funken zur Flamme anzublasen. Dies gilt so ziemlich von allen, nur gelingt es nicht allen.

Die malerische Bedeutung der Architektur in der Naturscenerie findet man anerkannt und oft überaus glücklich erstrebt in den vielen Architekturlandschaften, welche von den Naturschilderern dieser Schule in die Welt gesendet worden. Als ausschliessliche Bautenmaler haben sich hervorgethan: Prof. Rud. Wiegmann (ein ausgezeichneter Meister dieses Fachs, welcher von Haus aus Architekt ist und ebenso durch künstlerische Gediegenheit wie durch wissenschaftlich-ästhetische Bildung eine ganz vorzügliche Stellung unter seinen Kunstgenossen und akademischen Kollegen einnimmt), und Gottfried Pulian von Meissen (ein sehr tüchtiger Künstler, der meist alterthümliche Strassen, Kirchen von stark vernarbtem Aussehen etc. wählt und so die Genreseite der Gebäulichkeiten sucht, die er aber mit so unterhaltender Naivetät, mit solcher Treue und Sorgfalt schildert, dass uns diese Porträts von alten ergrauten, bemoosten, verschrumpften und vorgebeugten Mauerwerken die merkwürdigsten Dinge zu erzählen scheinen).

Die hier wenig gepflegte Thiermalerei hat einen ausgezeichneten Vertreter in S. Lachewitz, einem noch sehr jungen Künstler. Von ihm sah man 1845 zwei in Composition und Zeichnung geniale Bilder: von Wölfen angefallene Pferde und einen mit einer Schlange kämpfenden Hund, welche des Künstlers feuriges Talent ausser Zweifel setzten.

Wir können diesen Art. nicht treffender beschliessen als mit den Andeutungen über den gegenwärtigen Stand der Schule, welche ein mit den frühern und jetzigen Düsseldorfer Kunstverhältnissen sehr vertrauter Berichterstatter bei Gelegenheit einer

Besprechung der Aachener und Kölner Ausstellungen 1845 für die Allgem. Zeit. niedergeschrieben hat. Die Düsseldorfer Schule — schreibt derselbe — hat ihre Krise jetzt hinter sich: sie ist in die reifen Jahre gekommen. Wer noch ein Stück der „Düsseldorfer Anfänge", wie sie von Immermann so meisterlich charakterisirt worden sind, mit erlebt hat, der wird sich jener fast kindlichen Unbefangenheit erinnern, mit der sie und ihre einzelnen Jünger damals einer nur noch günstig gesinnten Welt gegenüber standen. Ja, es war ein prächtiges Leben in jenen Jahren im Künstlerkreise! Wie vertrauend blickte der Jünger zum Meister herauf! Wie herzlich war die Freundschaft der Studiengenossen! Wie hatte die Romantik, die man in der Kunst pflegte, das Leben mit dramatischen Scherzen aller Art, mit malerischen Kostümen, mit Gesang und selbst mit eigenen dichterischen Bestrebungen durchwürzt! Da aber kam die Kritik, die böse Wehmutter einer bessern Zukunft. Man griff die religiöse Richtung, man griff das Farbennachbeten der romantischen Literaturtendenzen, man griff die Kleinheit und die Abgesperrtheit der gesammten Zustände in Düsseldorf an. Es traten die Münchener allmälig ins Bewusstsein des westlichen Deutschlands herein; ihre historischen, nach Stoff und Dimensionen gleich ins Kolossale gehenden Compositionen gaben stummes Zeugniss wider das genremässige Behagen der Düsseldorfer. Man vertheidigte sich noch, man konnte jenen kräftigen Rivalen den Reiz der Farbe entgegenhalten, die man durch eifrige Naturstudien bezwungen hatte. Da brachen in Folge der grossen Kölner Ausstellungen die Belgier ins Land und in die Gemüther ein, und rissen unserer Schule auch diese Krone der Technik vom Haupte. Neben all diesen Gebietsverlusten ging dann der innere Bürgerkrieg her; der Gegensatz des Confessionellen, der mittelalterlichen und der modernen Richtung, der Gegensatz Schadow's und Lessings entwickelte sich, manche gute Talente verliessen unmuthig die Akademie, und wer blieb, musste wenigstens darüber zur Klarheit kommen, dass er sich jetzt mit eigenem Verstand und Willen für eine der beiden Tendenzen zu entscheiden habe.

Jener Zustand war eine Krise; weil aber der Körper selbst jugendlich und lebensfähig war, schlug sie in Gesundheit um. Ihre Folgen liegen jetzt vor. In Düsseldorf ist Vieles anders geworden. Statt jenes Zusammenhaltens in allem Geselligen und in allem Kunststreben sehen wir jetzt Isolirung. Jeder geht seinen Weg, die Meisten verheirathet, ohne Romantik in der Tracht, ohne jenen pikirten Gegensatz gegen das Philisterthum, den man dort sonst ebenso gut wie die deutschen Studenten durchgemacht hat. Dadurch ist etwas Männliches, Muthiges, Bewusstes in den Stift und in die Farben gefahren. Man hat die fremden Einflüsse von München und Belgien überwunden, indem man sich ihnen lernend hingab; man hat aber auch das Allereigenste der Schule, den Natursinn, gerettet. Im Hinblick auf die vorliegenden Arbeiten glaubt man sagen zu dürfen, dass der Kranke im Herzen wieder völlig gesund ist. Im Publikum freilich gesteht man ihm das noch nicht allgemein zu, denn eben im Moment, wo Düsseldorf so tüchtig und ehrenvoll seine Stellung wiedererobert, wird noch manches flache belgische Bild, ohne auch nur besser gemalt zu sein, einer tiefempfundenen einheimischen Composition vorgezogen. Aber lange kann das nicht dauern, und was Landschaft betrifft, so kann man schon jetzt das Urtheil als ein allgemeines ansehen, dass in diesem Fache Düsseldorf die tiefste Poesie neben der glänzendsten Technik bewährt.

Duttenhofer, Christian Friedrich, ein namhafter Stecher, der Sohn eines würtembergischen Prälaten, geb. 1778 zu Gronau, studirte unter Klengel in Dresden das Landschaftsfach, besuchte dann die Wiener Akademie, fand 1803 einen Gönner an Georg Wille, der ihm Arbeiten für das *Musée Napoléon* verschaffte, ging nach Vollendung dieser Blätter nach Italien und liess sich nach seiner Rückkehr in Stuttgart nieder, wo er nach langjährigem Wirken als Professor an dasiger Kunstschule im J. 1846 verstarb. Seine Leistungen im Landschaftstich sind zwar nicht allesammt Meisterwerke, aber durchschnittlich sehr verdienstliche Arbeiten. Die einzelnen ausgezeichneten Stiche von Duttenhoferscher Hand sind das Dianenbad nach *Claude Gelée*, der Dianentempel bei Nemi und der Apollotempel bei Delfi nach demselben Landschafter, die Gebirgslandschaft mit Wasserfall und eine andre mit Strasse und zwei Figuren nach *Annibal Caracci*, Landschaften nach *Paul Brill*, *Poussin*, *Molitor*, *Gauermann* etc. Nach *Peter Hess* stach er „die glückliche Heimkehr" (Scene in Tivoli).

Duttenhofer, A., der Jüngere, ein trefflicher Scenen- und Bildnissstecher, ist namentlich bekannt durch sein grosses Blatt nach dem Münchener Maler A. Bruckmann: Romeo und Julie nach Shakspere's Drama (Akt III. Scene 5) und durch ein Porträt des Dichters und Sehers Justinus Kerner zu Weinsberg.

Duval le Camus, Pierre, geb. 1790 zu Lisieux, bildete sich unter Louis David

und warf sich auf das Genrefach, in welchem er es zu einem nicht unbedeutenden Namen brachte. Die Zahl seiner Bilder ist Legio. Zu seinen gelungensten Darstellungen gehört eine elegische Gebirgsscene, die man 1844 auf der Pariser Ausstellung sah: ein im Schnee verirrter Bauer wird sterbend von den Mönchen eines Hospizes mit ihren treuen Hunden aufgefunden und durch ihre Bemühungen ins Leben zurückgerufen. Viele der beliebten Bildchen Pierre Duvals sind durch Steinzeichnungen verbreitet, die goldene Hochzeit z. B. durch die Lithographie von Léon Noël.

Duvet, Jean, der *Meister mit dem Einhorn* (*Maître à la Licorne*), einer der ältesten französ. Stecher, geb. 1485, war von Haus aus Goldschmied, beschäftigte sich aber viel und bis in sein hohes Alter (er arbeitete noch 1555) mit dem Grabstichel in Kupfer, und führte dies Instrument so sicher wie gleichzeitige deutsche und italische Stecher, ohne freilich gleiche Kunststufe zu erreichen. Seine Zeichnung möchte passiren; im Compositionellen aber verdirbt er es durch gesuchte Absonderlichkeiten. Adam Bartsch und Robert Dumesnil haben Verzeichniss und Beschreibung der Duvetschen Blätter gegeben. Eins der kapitalsten Blätter des Meisters ist die Allegorie auf Heinrich den Zweiten und Diana von Poitiers. (In gr. Querfol. Bartsch 39. Dumesnil 54.) In der Samml. des Frhrn. v. Rumohr befand sich ein sehr seltenes Blatt Duvets in gelblichem Druck, vorstellend den Kampf des Eichhorns gegen den Drachen, welcher, den Löwen überfallend, von einem Bären gepackt wird. Links ein bärtiger Mann, der einen grossen Spiegel hält. (In Querf. Bartsch 44.)

Duvivier, Jean und Benjamin. Ersterer, geb. 1687 zu Lüttich, gest. 1761 zu Paris, hat als Stahlschneider und Kupferstecher einen ehrenvollen Namen erworben. Unter seinen zahlreichen Stempelschnitten zu Denkmünzen sind die bedeutendsten die Krönungsmedaille Louis XV. und die Med. mit dem zu Bordeaux aufgestellt gewesenen Reiterstandbilde desselben Königs. Duvivier hat das Verdienst, diesen Fürsten in der Kraft der Jahre am Schönsten und Aehnlichsten porträtirt zu haben. Von seinen Aetzblättern sind die Genresachen nach A. van Heuvel bemerkenswerth. In beiden Kunstfeldern hat sich Jean Duvivier reiner Zeichnung und tüchtigster Ausführung befleissigt. — Benjamin D., der Sohn, geb. zu Paris 1730, gest. daselbst 1795, trat ganz in die künstlerischen Fusstapfen Johanns und ward ebenfalls königlicher, später republikanischer Münzgraveur. Eine bedeutende Anzahl von Medaillen, welche seine bildnerische Tüchtigkeit fast in jedem Stücke bezeugen, existiren aus Benjamins Hand theils mit dem Bidniss Louis XVI., theils mit der Fantasiefigur der Freiheit und Gleichheit. Mehre findet man abgebildet im *Trésor de Numismatique et Glyptique.*

Dyce, W., ein unter den heutigen Künstlern Englands hervorragender Meister im Historienfache, welcher zu der geringen Zahl derer gehört, die sich durch Wiederannäherung an die Perugino-Raffaelische Zeit den Prinzipien der Overbeckschen Schule anschliessen. Seine Madonnen sind anmuthig, nur etwas kalt in Ausdruck und Farbe. Früher malte Dyce auch Heidnisches; man erinnert sich z. B. aus dem J. 1828 des artigen Bildes der Erziehung des Bacchus.

Dyck, Antony van, geb. 1599 zu Antwerpen, hatte einen Glasmaler zum Vater und eine Landschaftmalerin zur Mutter. Nichts konnte also natürlicher sein, als dass im Sohne solcher Aeltern der Kunsttrieb früh erwachte; schon der blosse kindliche Nachahmungstrieb musste unsern Anton zur Theilnahme an der tagtäglichen Beschäftigung seiner Aeltern bewegen. Der Vater, das höhere Talent seines Sohnes bemerkend, that den Knaben zu H. van Baalen, welcher mehre Jahre in Italien zugebracht und sich den Ruf eines tüchtigen Meisters verdient hatte. Indess mochte sich nur der Lehrling bei diesem ersten Meister befriedigt fühlen; der Malergesell aber übertraf den Meister, und so bedurfte Anton zu seiner Weiterbildung eines grössern Lehrers, welcher zum Glück auch bald gefunden war. Dyck ging über in die Schule des unsterblichen Rubens, um dessen würdigster Schüler zu werden. Hier vollendete er Gemälde, welche der grosse Meister entworfen hatte, und entwarf Gemälde, welche Rubens retuschirte. Das daher entstehende Gerücht, als rühre der grösste Theil von Rubens' Werken von ihm her, nöthigte ihn endlich, seinen grossen Lehrer zu verlassen. Doch hörte er nie auf, demselben mit innigster Hochschätzung und Liebe ergeben zu sein. Zum Beweise dieser Ergebenheit verfertigte er für ihn drei Gemälde, ein Eccehomo, einen Christus im Oelgarten und das Bildniss der zweiten Gattin seines Gönners. Rubens empfing das Geschenk des liebenden Schülers mit innigem Wohlgefallen, und machte ihm mit einem der schönsten Pferde aus seinem Stalle ein Gegengeschenk.

Zur Porträtmalerei hatte van Dyck nicht allein eine vorzügliche Neigung, sondern auch ein vorzügliches Talent. Es fehlte daher in seinem Vaterlande an Liebhabern nicht, die seine Verdienste erkannten und seinem Pinsel Beschäftigung gaben. Gleichwohl rieth ihm Rubens, nach Italien zu gehen, und der zwanzigjährige Jüngling

befolgte den Rath des erfahrnen Mannes. Dort hielt er sich anfangs eine geraume Zeit zu Venedig auf, und studirte die schönen Bildnisse des Tizian und Paul Veronese. Dann ging er nach Genua, wo er für die Aristokratie eine Menge Bildnisse schuf. Von Genua begab er sich nach Rom, wo ihn der Kardinal Bentivoglio in seinen Palast aufnahm. Bildnisse dieses Gönners und andrer römischer Grossen waren die Frucht dieses Aufenthalts. Indess ward van Dyck durch seine Landsleute und Kunstgenossen in Rom, welche hier eine eigene „Schilderbent" bildeten, mit Neid, Eifersucht und Groll verfolgt, daher er sich, um den Verunglimpfungen aus dem Wege zu gehen, wieder nach Genua begab, wo er unbeneidet die Ehre und Achtung genoss, auf die ihm seine Tüchtigkeit in der Kunst die gerechtesten Ansprüche gab. Von hier reiste er mit dem Cavaliere Nanni nach Sicilien, wo er den damaligen sicilischen Vicekönig Philibert von Savoyen konterfeien musste. Palermo sollte grosse Werke von Dyck's Meisterhand erhalten; aber die Pest, welche dort sich zur Zeit einfand, bewog ihn diesem reizenden Orte Ade zu sagen. So sehen wir Dyck wieder nach Genua gehend, wo er nun aber kein längeres Bleiben mehr hatte, da die Sehnsucht nach seinem Vaterlande zu ungestüm in ihm erwachte, als dass er die Entfernung von demselben noch weiter hätte ertragen können. Er kehrte also dahin zurück, ausgerüstet mit ausgebreiteter Kunstkenntniss, mit verfeinertem Geschmack, und mit erhöhter Geschicklichkeit in der Führung seines Pinsels.

Der Prinz von Oranien, Heinrich Friedrich von Nassau, liess ihn nach Holland kommen, und sich mit seiner Gemahlin und seinen beiden Prinzen von ihm malen. Bei dieser Gelegenheit lernte er einen damals sehr berühmten holländischen Porträtmaler, Franz Hals, kennen. Neugierig gemacht durch den Ruhm seines Kunstgenossen, besuchte er denselben, und liess sich von ihm malen, ohne sich ihm erkennen zu geben. Van Dyck fand das Bildniss vortrefflich. Er schlug ihm vor, dass er sich zur Belohnung seiner Mühe wieder von ihm malen lassen möchte. Hals nahm diesen Vorschlag an, und erkannte den van Dyck an der Geschicklichkeit, womit er ihn den Pinsel führen sah. Van Dyck hätte diesen in der That geschickten Maler gern mit nach England genommen, aber er konnte ihn nicht dazu bereden. Sobald er aus seinem Hause war, nahm er die Guineen, die der freigebige van Dyck unter seine Kinder ausgetheilt hatte, und trank dafür aus allen Kräften auf dessen glückliche Reise.

Die Reise nach England hatte indess ebenso wenig als die nachherige Tour nach Frankreich für ihn in Hinsicht auf Gründung seines irdischen Glücks den erwünschten Erfolg. Nur in seinem Vaterlande wollte ihm vorderhand seine Kunst Ehre und Brot bieten.

Endlich breitete sich van Dyck's Ruhm auch über die Grenzen seines Vaterlands aus. Der König von England, Karl I., begann zu bereuen, dass er den Maler früher verkannt hatte. Der Ritter Digby musste ihn zu einer zweiten Reise nach England auffordern, und der Erfolg dieser Reise übertraf diesmal Dycks Erwartungen. Der König machte ihn zum Bathritter, schenkte ihm sein in Diamanten gefasstes Bildniss und eine goldene Kette. Er bewilligte ihm eine Pension, freie Wohnung und bestimmten Preis für jedes seiner Werke. Er besuchte ihn oft bei der Arbeit, liess sich von ihm konterfeien und überschüttete ihn mit königlichen Gnadenversicherungen. Der übrige Hof folgte natürlich dem Beispiele, und die Lords und Ladies wetteiferten dem Künstler gefällig zu werden. Soviel englische Freigebigkeit würde ihn in kurzer Zeit zu einem reichen Manne gemacht haben, wenn nicht ein doppelter Strudel alles, was er erwarb, wieder verschlungen hätte: sein Hang zur Alchymie, und seine Neigung zu einem übertriebenen Aufwande.

Die Tochter von Mylord Ruten, ein Mädchen, das sowohl durch seine Schönheit, als durch des Vaters unglückliche Schicksale damals allgemeine Aufmerksamkeit erregte, ward seine Gattin. Mit ihr besuchte er seine Familie zu Antwerpen, und in der Hoffnung, dass ihm die Gallerie des Louvre übertragen werden würde, reiste er auch mit ihr nach Paris, und, da ihm seine Hoffnung fehlschlug, wieder nach England zurück. Er hatte mit ihr nur eine einzige Tochter, die der Tod früh von seiner Seite riss. Auf den Tod der Tochter erfolgte nicht lange nachher auch der Tod des Vaters. Er starb zu London im Jahr 1641 in einem Alter von 42 Jahren, und wurde in der grossen Paulskirche begraben.

A. van Dyck war klein von Statur, dabei aber ein schöner wohlgebildeter Mann. Sein reifer Verstand, seine feine Lebensart und seine Freigebigkeit erwarben ihm Achtung und Gewogenheit und machten ihn zum Liebling der Damenwelt. Als ein enthusiastischer Verehrer der Künste war er ein Gönner aller derer, die sich in irgend einer Kunst hervorthaten. Liebe zur Pracht und zur Ueppigkeit war ein Hauptzug seines Wesens. Der Aufwand, den er auf seine Kleidung, Tafel, Equipage und Ergötzungen machte, verschlang alles, was ihm die Malerei erwarb.

In der Historienmalerei hat van Dyck seinen grossen Meister Rubens freilich nicht erreicht. Sein Genius war für grosse Darstellung von Geschichten nicht fruchtbar, seine Fantasie nicht feurig und sein Geist nicht lebhaft genug. Aber in der Bildnissmalerei hat er ihn unstreitig übertreffen. Seine Porträts sind unbeschreiblich schön und wahr, mit einem leichten, zwar kühnen, aber doch auch bescheidenen Pinsel gemalt. Seine Köpfe, vornehmlich aber seine Hände sind schön, seine Stellungen zweckmässig gewählt, und seine Gewänder ungezwungen und geschmackvoll geworfen. Sein Fleisch ist voll Blut und Leben, sein Kolorit ist wahrer als die Färbung seines Lehrers, und seine Farben sind mehr verschmolzen. Auf das Helldunkel aber und auf die Wiederscheine verstanden sich wenige Maler so meisterlich wie van Dyck.

Ueber die Art und Weise wie van Dyck beim Porträtmalen verfuhr, erzählt de Piles aus dem Munde seines Freundes Jabach Folgendes. Der Maler bestimmte den Personen, die er malen sollte, den Tag und die Stunde, und arbeitete an einem Bildnisse auf einmal nicht mehr als eine Stunde, er mochte e's erst entwerfen oder bereits ausmalen. Meldete ihm nun die Glocke, dass die Stunde verflossen sei: so stand er auf, und machte der Person ein Kompliment, um ihr gleichsam zu sagen, dass es für diesen Tag genug sei, und verabredete mit ihr einen andern Tag und eine andere Stunde. Hierauf kam sein Kammerdiener, wusch seine Pinsel aus und machte ihm ein anderes Pallet zurecht, da er indessen eine andere Person, welcher er die Stunde anberaumt hatte, zu empfangen pflegte. Auf diese Weise konnte er in einem Tage mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit an mehren Bildnissen arbeiten. Hatte er ein Bildniss leicht entworfen, so liess er die Person die Stellung machen, die er vorher ausgedacht. Ihre Leibesgestalt aber und das Kleidungswesen, das er auf ganz edle Weise, mit feinstem Geschmack zu ordnen verstand, zeichnete er in einer Viertelstunde mit weisser und schwarzer Kreide auf blaues Papier. Diesen Entwurf gab er hierauf geschickten Leuten, die er bei sich hatte, und liess ihn nach denselben Kleidern ausmalen, welche ihm die Porträtbesteller auf Verlangen zusandten. Hatten seine Schüler an den Gewändern soviel nach der Wirklichkeit gemalt als sie vermochten, so ging er die Stoffmalerei leicht durch und brachte vermöge seiner Einsicht in kurzer Zeit das Künstliche und Wahre überall an, welches wir noch im Stofflichen seiner Porträtstücke bewundern. In Rücksicht auf naturschöne Händemalerei unterhielt er auf seine Kosten Leute beider Geschlechter in seinem Hause, die ihm mit ihren ausgezeichnet schönen Handformen zur Hand sein mussten.

Die grosse Menge von Bildnissstücken sowie von christlichen und mythologischen Bildern, welche von diesem Meister in den Niederlanden, in England, Italien, Frankreich und Deutschland angetroffen werden, sind ein Beweis, mit welcher Leichtigkeit und Aemsigkeit er gearbeitet hat. Nehmen wir van Dyck in seiner Bedeutung als Historienmaler, so müssen wir ihn und Jordaens als die edelsten Schüler Rubens' erkennen. In Jordaens sehen wir einen die energische Seite der Rubensischen Kunst zum Ziel der Nachstrebung nehmenden Meister, bei dem der sinnliche Kraftausdruck das Ueberwiegende ward; dagegen finden wir bei van Dyck ein Streben nach Milderung und Veredelung des Kräftig-Sinnlichen und nach eigenthümlicher Geltendmachung des Geistig-Bedeutsamen. So zeigt sich van Dyck zarter als Rubens; das Uebermaas in Farbe und Form ist bei ihm sorgfältig vermieden, die Zeichnung ist reiner, der Ausdruck des Gefühls, besonders des Schmerzes, eindringlicher. Bei Rubens findet man ein Ergiessen über die Schranken, Fehler des feurigen Gemüthes und der überströmenden Kraft; bei so vieler Lebensfülle vergibt man den Rubensischen Helden, wenn sie das gewöhnliche Maas überschreiten; sie erlangen dadurch das Vorrecht des tiefsten, wärmsten, kräftigsten Ausdrucks. Nach dieser Tiefe strebt auch van Dyck, jedoch mit andern Mitteln; er will den Ernst, aber er will auch geschmackvoll sein. Seine Gestalten haben ein tiefes Pathos, aber sie streifen nicht selten ans Theatralische. Sie gewinnen an geistigem, schmerzlichem, oder lieblichem Ausdruck nicht selten dadurch, dass ihre Form weniger voll, ihre Färbung weniger geröthet, ihr ganzes Wesen weniger sinnlich gehalten ist; allein dann wird auch die Seele so überwiegend gegen den Körper, dass fast die Wahrheit des Lebens gefährdet ist. Während Rubens schon in Form und Färbung der Gestalten, mithin in ihr angebornes bleibendes Wesen, reichliche Fülle und Kraft legte, sparte van Dyck Kraft und Feuer für den Ausdruck des Moments und lässt uns daher diesen höchst tief und lebendig empfinden, aber leicht tiefer, als es für die Gestalten natürlich scheint, und so, dass sie fast das Gefühl einer Absichtlichkeit des Künstlers geben. Einige seiner vortrefflichen Bilder im Antwerpener Museum zeigen dies näher. Das eine enthält einen Moment der Grablegung und ist durch den Stich von Bolswert bekannt. Maria hat den Leichnam des Heilands in ihrem Schoose ruhend, Johannes

hebt die vom Nagel durchstochene Hand empor, Engel beten weinend. Die Züge im Gesicht Christi tragen starke Spuren körperlichen Leidens; Johannes und der eine Engel, dessen schönes Angesicht wir sehen, haben den Ausdruck tiefgefühlten, aber sanfteren Schmerzes, der noch Worte findet. Maria hingegen befindet sich in äusserster Erregtheit; ihr Haupt, mit mütterlichen Zügen, ist rückwärts gebogen; ihr Mund, nicht mehr zu Worten, nur zum Schmerzenston geöffnet; ihre Arme sind leidenschaftlich ausgebreitet. Bei sinnlich kräftigen Gestalten würde diese heftige Bewegung uns nicht auffallend sein; hier aber versetzt uns der zarte Ton des Kolorits, das Bleiche, fast Bläuliche der Carnation in eine sanftere Welt, für welche dieser Schmerz zu laut ist. Dennoch ist hier noch Vorliebe für sinnlich kräftige Motive erkennbar. Die Formen des Christuskörpers sind stark, die jugendlichern Köpfe fleischig und lebenskräftig, die Züge Mariens selbst, wenn auch der Schmerz daran gezehrt hat, mehr kräftig als edel, die Farbentöne in den Gewändern meist scharf weiss, in den umgebenden Felsen dunkel, in der Luft rein. Der Eindruck nähert sich einigermaasen dem mancher Bilder der italischen Naturalisten in der Schärfe der Gegensätze, obschon sie durch die Schönheit des Johannes in Gesicht und Körper, und durch manche Züge, die noch der frischern Welt Rubens' angehören, bedeutend gemildert sind. Ein andres Bild in der Samml. der Antwerpener Akademie, das denselben Gegenstand vorführt und wo nur noch Magdalena hinzugekommen ist, bestätigt die eben gemachten Bemerkungen, denn hier ist der Ausdruck grade um soviel wahrer und milder, als sich Formen und Farben (mit Ausnahme der Fleischtöne) mehr an Rubens Weise anschliessen. Am Weitesten in der ihm eigenthümlichen Richtung geht ein drittes Bild in ders. Samml.: Christus am Kreuz, welcher einsam dargestellt und nur von dem Mattgrau des verfinsterten Himmels umgeben ist. Der Körper ist voll und weich behandelt, aber statt der Farbe kräftiger Gesundheit hat er einen bläulichen krankhaften Ton. Dessungeachtet ist der Ausdruck des Schmerzes im Gesicht nicht minder scharf, aber er macht nun, in Verbindung mit jener Fülle des Körpers, mehr den Eindruck weichlich verschmelzender Hingebung als männlichen Ernstes und göttlicher Würde. Die Wirkung wird dadurch, zumal bei verwöhnten oder gereizten Gemüthern, stärker, aber es fehlt das beruhigende Motiv, welches gegen das auflösende Gefühl Haltung gibt und die wahre Würde des tragischen Kunstwerkes bewährt. Das grosse Verdienst der van Dyckschen Porträts hängt hiemit zusammen. Denn in den höhern Ständen des 17. Jahrh. hatte die moderne Bildung schon vielfach gewirkt; die Derbheit des Mittelalters war meist verschwunden und der Ueberrest der alten Kraft durch Ueberlegung und Verstellung beherrscht. Der geistreiche Maler, dessen Kunst vorzugsweis die höhern Stände in Anspruch nahmen, hatte daher volle Gelegenheit, die Gabe scharfer Auffassung leiser Züge anzuwenden, und uns die feine Mischung von Würde und Weltklugheit, Grandezza und Intrike, adeligem Sinne und Gewissenlosigkeit, Religiosität und Laster in ihren individuellen Modificationen zu überliefern.

Wenn man bei Rubens anerkennen muss, dass sein Styl wesentlich sein Eigenthum und seine Schöpfung ist, so wird man dies in fast ebenso hohem Grade bei seinem berühmtesten Schüler anzuerkennen haben. Anton van Dyck verlässt das Hauptelement des Rubensischen Styls, das bewegte Leben; während Rubens Thaten darstellt, malt Dyck Situationen. Dadurch wird der Ausdruck, der bei Rubens wesentlich durch die Handlung bedingt ist, wieder ins Innere zurückgedrängt. Dies wäre bei derjenigen Auffassung der Natur, wie wir sie bei Rubens finden, von grossen Uebelständen begleitet gewesen, denn Rubens sucht vor allem den Ausdruck einer kräftigen Natur, welche der Träger der That werden soll. A. van Dyck dagegen kehrte zur schönen Natur zurück; er suchte einen Träger der Empfindung. Zwar folgte er in seinen frühern Bildern der gewaltsamen, oft prunkhaften Art seines Meisters, aber seit seiner Trennung von Rubens galt es ihm nicht mehr eine so riesenhafte Kenntniss der menschlichen Gestalt, wie dieser besass, zu erreichen, sondern er suchte dafür ein tieferes Verständniss des menschlichen Antlitzes und gelangte durch unausgesetztes Bildnissmalen dahin, die verborgensten Züge zu erkennen und wiederzugeben, wie kaum ein Anderer. Auch ist das Kolorit seiner spätern Bilder weit weniger glänzend als das seines Lehrers, dessen oft so heftige Compositionen ohne die lebendigste Färbung kaum denkbar sein würden, während die ruhigen Scenen des Schülers einer so superlativen Farbe nicht bedurften. So ist auch van Dycks Composition weit gemessener; seine Gruppen sind mehr abgerundet und statuarisch. Im Kolorit war besonders Tizian sein Vorbild; im innigsten Ausdruck der Empfindung, im grossartigsten Pathos steht er in seiner Periode und für eine lange Folgezeit fast unerreicht da. Seine historischen Bilder behandeln nur einen kleinen Kreis von Darstellungen; es ist hauptsächlich jener schon von der altbrabantischen Schule so oft

Christus am Kreuz von A. van Dyck.

Grosses Gemälde in einer Kapelle der Kirche St. Michel zu Gent.

(Convers.-Lex. bild. Kunst. B. III. S. 317.)

und gern behandelte Gegenstand: der todte Christus umgeben von den trauernden Seinen; auch malte van Dyck sehr viele Gekreuzigte und heilige Sebastiane. Fast alle andern Darstellungen — die Porträts ausgenommen — gehören in seine Antwerpener Zeit, wo er im Style noch abhängig von Rubens war. Vor allen herrlich sind seine Grablegungen, wie nicht allein die beiden bereits erwähnten Bilder von verschiedener Auffassung im Antwerpener Museum, sondern noch zahlreiche anderwärts befindliche Gemälde dieses Gegenstands von theils wiederholter theils veränderter Composition (die weiter unten zur Anführung kommen) beweisen. — Anton van Dyck war kaum minder fleissig als sein Lehrer; er starb mit 42 Jahren (1641) und hinterliess gleichwohl eine sehr grosse Reihe von Werken, die mit weit mehr Sorgfalt im Einzelnen vollendet sind als die meisten Bilder von Rubens. — Die brabantische Schule, welche ihre Vollkommenheit nicht wie die meisten andern Schulen auf dem Haupte eines Künstlers concentrirt, hat in Rubens und van Dyck ihre höchste Blüte getrieben; beide Kunstheroen Brabants gehören untrennbar zusammen; sie ergänzen sich, eben weil sie von einander verschieden und in ihren Richtungen nicht ähnlich sind.

Ausser jenen beiden Grablegungsstücken und dem ebenfalls schon erwähnten vortrefflichen Christus am Kreuze (einer kleinen Figur auf einem Hintergrunde von düstern Wolken) findet man im Museum zu Antwerpen ein Bild aus der Lehrzeit van Dycks: St. Dominik und St. Katharina von Siena unter dem Kreuze (letztere eine sehr schöne Figur), und zwei vorzügliche Porträtstücke, wovon eins den spanischen Diplomaten Scaglia, das andere den Antwerpener Bischof Malderus darstellt. Bei Betrachtung des erstern Bildnisses verfolgt man mit Behagen die Züge des feinen Weltmannes und Politikers.

Auch die Antwerpener Kirchen bieten Bildnisse und Historien van Dycks. In St. Jakob findet man rechts vom Haupteingange das Grabmal seines ersten Lehrers Hendrik van Baalen von ihm geschmückt mit den Ebenbildern des Meisters und der Meisterin. In einer Kapelle daselbst die minder gute Wiederholung des kleinen Kreuzbildes im Museum, und in einer andern Kapelle am Grabmale des C. Vaniantschot das Abbild dieses Antwerpeners — eine herrliche verschlossene Greisenphysiognomie, welche an Richélieu erinnert. In der Paulskirche eine Kreuztragung; in der Kapuzinerkirche ein todter Christus von den Angehörigen und zwei Engeln betrauert (eine der tiefsinnigsten und durchdachtesten Darstellungen dieses Moments). — Sodann finden sich noch in Antwerpener Privatsammlungen (z. B. bei Stiers und Moretus) Porträts von Dyckscher Hand.

Zu Gent trifft man in der elften Kapelle der Kirche St. Michael eine grosse Darstellung des Christus am Kreuz im Moment, wo ein Reiter ihm an einer Lanze den Schwamm reicht. Den Kriegern genüber stehen Johannes und die heiligen Frauen, auf deren Seite oben in der Luft weinende Kindengel erscheinen. (Wir lassen nach diesem Gemälde einen Holzschnitt von Ritschl v. Hartenbach folgen.) In einer Genter Privatsammlung (bei Baron Schamp) Skizzen und Bildnisse van Dycks.

Zu Courtray sieht man in der hintersten Kapelle des Chors der Frauenkirche eins der herrlichsten Werke des Meisters, die berühmte Aufrichtung des Kreuzes. Die wenigen Figuren sind kühn gezeichnet; der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt so lebendig sich nach dem Zuschauer hin umwendet, die drei Henker, der Hund, Alles höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Kolorit nich völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Im Brüsseler Museum ist bemerkenswerth die vortreffliche Skizze zu dem Kopfe des Juden mit dem Rohre, der in van Dycks grosser Dornenkrönung (z. B. auf dem im Berliner Museum befindlichen Exemplare dieser Darstellung) angebracht ist. Daselbst auch das Porträt eines Antwerpener Bürgermeisters; das Studienbild: Kreuzigung Petri, ein trunkener, auf einen Hirten und eine Bacchantin gestützter Silen u. a. m. — Herrliche Porträts im Palast des Prinzen von Oranien und im Palast Aremberg.

Laut der Erzählung einiger Biographen soll van Dyck vor seiner Abreise nach Venedig ein Eccehomo, einen Christus im Garten und das Bildniss der Frau Rubens' dem letztern zum Andenken verehrt und als Gegengeschenk vom Meister ein schönes Reitpferd erhalten haben. Der junge Künstler sei nun damit nach Brüssel geritten, habe sich aber hier absatteln lassen durch ein reizendes Mädchen aus dem Dorfe Saventhem. Für Beweisstücke seiner Liebe zu diesem Mädchen hält man die in genanntem Dorfe befindlichen Altarbilder: St. Martins Manteltheilung, worin er zweifelsohne sich selbst und sein Pferd dargestellt hat und eine heil. Fami-

lie, in der er seine Geliebte und deren Aeltern verherrlicht haben soll. (Nach ersterem, Historie und Selbstporträt verbindenden Bilde geben wir einen Holzschnitt von Hrn. Ritschl v. Hartenbach.)

In der Kathedrale zu Mecheln wird der Christus am Kreuz bewundert, ein Hauptwerk van Dycks und vielleicht seine beste Darstellung dieses Gegenstands. Die schöne klar abgewogene Composition ist verbunden mit dem tiefsten Ausdrucks innigen Schmerzes und einem herrlichen Kolorit, das jedoch sehr gelitten hat. Unter allen Kunstwerken in den Mechelner Kirchen behauptet dies Gemälde den ersten Rang.

In Amsterdam entdeckte man neuerdings unter den Besitzthümern einer Bürgerfamilie eine Madonna mit dem Kinde, die sich bald als ein Werk van Dycks und zwar aus seiner besten Zeit auswies. Zwei Stiche von Paul Pontius bezeugen zunächst die van Dycksche Composition und lassen nicht zweifeln, dass van Dyck dieselbe zu einem Gemälde ausbildete; beide verschieden ausgeführte Blätter von sehr verschiedenem Werthe geben dasselbe Original bis auf den versteckten Kopf im untern Schnitzwerke des Lehnstuhls der Madonna wieder. Ein Original von van Dyck war mithin vorhanden, und der van Dycksche Pinsel verräth sich an jeder Miene der Mutter, an jeder Fleischesfaser des Kindes zu vollendet, als dass man das Bild für eine Kopie halten dürfte. Während der Techniker die schöne Vollendung des Pinsels bewundert, muss der Aesthetiker sich der Idee der Darstellung hingeben, die den schulgerechten Kennern gewöhnlich für eine Nebensache gilt. Da fällt denn eine tiefaufgefasste Aehnlichkeit zwischen Mutter und Kind auf. Der Stral des Göttlichen hat nicht nur aus dem keuschen Blute der Jungfrau sich mit demselben edlen Fleische bekleidet, sondern verwandte Züge leuchten auch um Mund und Auge beider, nur in verschiedener Richtung. Das seelenvolle Auge der Mutter ist nach oben entzückt, woher ihr das göttliche Kind kam, ihr Mund lächelt in Seligkeit; während das ähnliche Auge des Knaben in die Welt hinein leuchtet, und der Mund die Liebe ausstralt, die jene Welt erlösen will. Es ist ein Verkehr zwischen Himmel und Erde in diesen auf- und niedergerichteten Seelen ausgesprochen, der den Gläubigen mit beseligender Zuversicht, und jeden Beschauer mit poetischer Empfindung trifft. Diese doppelte Richtung ins Unendliche ist auch in der schönen Verschlingung der Arme und Hände harmonisch ausgedrückt. — (Hr. David Wihl aus Wevelinghofen bei Düsseldorf entdeckte und erwarb dieses durch Idee und Technik ausgezeichnete Madonnenstück.)

Die Gemälde verschiedenster Art, welche von Dycks Hand im Berliner Museum vorgefunden werden, gewähren uns Beispiele für alle Entwickelungsstufen des Meisters. In einer Darstellung der beiden Johannes, des Täufers und des Evangelisten, tritt seltsamer Weise eine wüste styllose Genialität hervor, welche sich wesentlich nur in einem Prunken mit geistreicher Handfertigkeit wohlgefällt. Aehnliches zeigt sich in einer Ausgiessung des heil. Geistes, einem Bilde von nicht glücklicher Composition, das aber schon eine grössere Ruhe in der Behandlung zeigt und durch einige bedeutsame Charakterköpfe anziehend wirkt; der Kopf der Madonna deutet bereits auf die eigenthümlich edle Bildung, welche van Dyck seinen Muttergotteskopfen in späterer Zeit verlieh. Das bedeutendste Beweisstück für das erste Stadium van Dyckscher Geschichtmalerei ist aber eine Dornenkrönung und Verspottung Christi. Auch hier zwar herrscht noch etwas gewaltsam Uebertriebenes in den Gestalten, zugleich aber zeigt sich eine klarere Composition und eine reichere Entwicklung der Charaktere. Die Behandlung steht der Rubensischen Weise sehr nah; in der Gestalt, im Christuskopfe wie in den übrigen Köpfen, tritt diese Aehnlichkeit besonders bemerkenswerth hervor. Eigenthümlich meisterhaft ist der alte eisengepanzerte Krieger, welcher dem Heilande die Dornenkrone aufdrückt, mit seinem eisig scharfen, verkniffenen Gesichte. Die Darstellung eines Kindertanzes in dems. Museum erinnert wohl durch die frischen lebhaften Bewegungen ebenfalls noch an Rubens, lässt jedoch in den etwas zarteren Körperbildungen und im Tone der Farbe zugleich schon die selbständigere Richtung van Dycks erkennen. Zwei andre Compositionen im Berl. M. gehören der spätern Zeit des Meisters an, denn in ihnen entwickelt sich vollständig jene feinere Formenbildung, der zartere Schmelz und die tiefere Stimmung der Farbe, der Ausdruck eines mehr innerlichen, tiefer ergreifenden Affekts, wodurch nunmehr van Dycks eigenthümliches Element in glänzende Erscheinung tritt. Das eine dieser Bilder ist symbolischen Inhalts und stellt in halben Figuren die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen Kinde dar, vor welcher sich die reumüthigen Sünder, Maria Magdalena, der verlorene Sohn und der greise König David (oder der kirchlichen Symbolik zufolge Adam, Eva und David, deren irdische Schuld durch Christus gelöst werden sollte) befinden. Die Sünder sind sinnlich-schöne, schuldbewusste, aber vertrauensvoll hingegebene Gestalten, und aus dem edlen Angesichte der Himmelskönigin spricht schmerzliches Mitgefühl. Das zweite Bild gehört zu van

St. Martin's Manteltheilung

Nach dem Altarbilde *van Dyck's* in der Kirche zu Saventhem.

(Convers.-Lex f. bild. Kunst. B. III. S. 318.)

Dycks vorzüglichsten Werken. Der Gegenstand ist die Wehklage beim Leichnam Jesu. Der Ohnmacht nah streckt die bis zum Schmerzensschrei erregte Mutter des Herrn ihre Arme nach dem Leichnam aus; Magdalena, selbst von tiefstem Schmerz ergriffen, sucht sie mit leiser Bewegung zurückzuhalten; Johannes stützt das Haupt des Herrn und blickt hinüber nach Magdalenen. Man findet hier nicht mehr die grossartige, gemessenere Anordnung, welche in den Darstellungen desselben Gegenstands bei früheren Meistern getroffen wird, dafür aber ist eine tiefe des Ausdrucks individueller Gefühle erstrebt und erreicht, die man bei den ältern Darstellern noch nicht entwickelt findet. Es ist eine wundersame, zu allem Lebensgenuss berufene Schönheit über diese Gestalten verbreitet, und grade darum wirkt in ihnen der bittere, schon thränenlose Schmerz, dem sie hingegeben sind, um so ergreifender, grade darum scheinen sie vermögend, diesen Schmerz bis in seine letzten Tiefen auszufühlen. Johannes und Magdalena vornehmlich sind die anziehendsten Gestalten des Bildes; in ihrer gegenseitigen Beziehung gemahnen sie an die alte Legende, nach welcher sie, vor des Johannes Berufung zum Apostelamte, ein Brautpaar waren und nach langer verhängnissvoller Zwischenzeit sich unter dem Kreuze des Herrn zu einer geistigeren Verbindung wiederfanden. — Sodann weist das Berl. Museum auch mehre Porträtstücke van Dycks auf, von welchen wir zunächst den vorzüglich meisterlichen Kopf eines jungen Mannes nennen, der hinsichtlich der kräftigern vollern Behandlung noch auf die frühere Periode des Künstlers zurückzudeuten scheint, dabei aber nicht minder durch den Ausdruck einer gewissen sinnlichen Erregtheit, durch die eigenthümliche Verbindung von kühner Leidenschaftlichkeit und schwimmender Weichheit fesselt. Ein interessantes Bildnissstück, wenn auch nach dem Maasstabe, den uns die Dycksche Porträtkunst selber gibt, von mittlerem Werthe, ist ferner das grössere Bild, auf welchem die sämmtlichen Kinder Karls des Ersten vereinigt sind. Es sind feingebildete, verschiedenartig charakteristische Köpfe, anmuthige, kindlich naive Gestalten, freilich nicht frei von der Hofetikette, aber eben durch den Kontrast mit dieser Naivetät anziehend. In der Mitte steht in rother Kleidung Karl, der Prinz von Wales, dessen linke Hand auf dem Kopfe eines gewaltigen neben ihm sitzenden Bullenbeissers ruht. Rechts, in weisser Kleidung, die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, links Prinzessin Anna, welche den jüngsten Prinzen Jakob, Herzog von York, der beinah ganz nackt auf einem Stuhle sitzt und nach dem grossen Hunde verlangt, unterstützt. Hintergrund Architektur, ein Teppich, ein Tisch mit Früchten, und Aussicht in eine Landschaft. Ein zweites Exemplar dieses Kinderstücks, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1637 bezeichnet, trifft man zu Windsor; es ist stärker impastirt und gleichmässiger ausgeführt, während das Berliner in der Farbe, zumal im Fleische, klarer und feiner ist. — Die vollendete Grösse des Porträtmeisters spricht sich aus in einem Kniestücke mit dem Künstlernamen und der Jahrz. 1634, welches als das Bildniss des Prinzen Thomas von Carignan, Sohnes des Herzogs Kral Emanuel von Savoyen, bekannt ist und eine Hauptperle des Berliner Gemäldeschatzes bildet. In voller Rüstung, jedoch unbedeckten Hauptes, mit einem brillanten, vom Halse niederfallenden Spitzenkragen geschmückt, steht der Prinz dem Beschauer genüber; in der ritterlichen Haltung, in den fein gebildeten Formen, in dem eigenthümlichen Ausdrucke des Gesichts scheint sich die ganze Persönlichkeit, man möchte sagen: die Geschichte des Dargestellten auszusprechen. Der Kopf ist von anziehender männlicher Schönheit, die Stirn heiter und offen, die Nase von sehr edler Bildung, das Auge leuchtend, zugleich aber ohne eigentlich klare Kraft; es liegt im Blick etwas eigen Unbestimmtes, Schwankendes, zur Melancholie Geneigtes. Der ganze Ausdruck gewinnt dadurch den Anschein, als könne der Dargestellte leicht zu heftigen Unternehmungen hingerissen werden; es spricht sich mehr Gefühl, mehr Unternehmungslust, als Geist und Besonnenheit in dem Gesicht aus. Die Ausführung des Bildes zeugt von einer merkwürdigen Saftigkeit, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit der Farbe bei durchaus vollen und kräftigen Tönen; es breitet sich hiedurch, ebenso wie durch die Auffassung, ein Zauber über das Gemälde hin, der dasselbe beträchtlich über die Sfäre gewöhnlicher Porträtbilder erhebt. (Einen ausgezeichneten weich behandelten und wahr wiedergebenden Stich dieses Bildnisses hat man neuerdings von Josef Caspar in Berlin erhalten.)

Die Dresdner Gallerie besitzt von Dyck ein prächtig gemaltes Mythenstück, die Danaë (s. den Art. Dresden, S. 70 dieses Bandes), sowie mehre meisterhafte Porträtstücke, darstellend Karl den Ersten von England, dessen Gemahlin Henriette Maria, deren Kinder Karl, Jakob und Anna Henriette, den Bruder von Peter Paul Rubens, den Maler David Ryckaert, Martin Engelbrecht, den Schottländer John Thomas Parker im 151. Lebensjahre, und mehre englische Standespersonen, darunter zwei gerüstete. Auch zwei Heiligenstücke (eine Himmelskönigin mit dem auf ihrem Schoosse

stehenden Kinde und ein vor dem Kreuzbilde knieender Hieronymus) sowie ein trunkener von Bacchanten geführter Silen lauten hier auf van Dycks Namen.

Im van Dyck-Zimmer der Wiener Gallerie findet man nicht weniger denn 24 Werke des Meisters, Historien und Bildnisse von verschiedenem Werthe. Die historischen Stücke sind: eine Muttergottes auf einem mit Säulen gezierten Throne sitzend und das Jesuskind auf dem Schoosse haltend, welches der vor ihm knieenden heil. Rosalie einen Kranz überreicht; zu beiden Seiten des Thrones die stehenden Apostel Peter und Paul, und neben der heil. Rosalie ein Engel mit einem Korbe voll Blumen. (Stark lebensgrosse Figuren auf Leinwand.) Der todte Heiland in der Grabeshöhle betrauert von seiner Mutter, auf deren Schoosse er ruht, von Magdalena, die ihm die linke Hand küsst, von Johannes und einem Englein, welches weinend einen Nagel vom Kreuz in der Hand hält. (Figuren in Drittellebensgrösse auf Leinwand, aufgezogen auf Holz.) Der heil. Hermann Josef vom Prämonstratenserorden, knieend und durch einen Engel unterstützt, empfängt von der Himmelsjungfrau einen Ring zum Zeichen seiner Vermählung mit ihr. (Figuren unter Lebensgrösse.) Christus am Kreuz in der Stunde der Finsterniss. (Halb lebensgross.) Der heil. Franciscus Seraphicus sitzend in einer Höhle, mit dem Kreuzbilde in der Linken und dem Todtenkopf in der Rechten, in Verzückung über die Musik eines über ihm lautespielenden Engels. (Kniestück.) Der halb entblösste Heiland mit dem Rohr in den gebundenen Händen, verspöttet von einem Krieger, der ihm den Mantel umhängt. (Kniestück.) Die meisterhafte Schilderung des Samson, der von den Filistern aus den Armen der Delila gerissen und nach vergeblichem Widerstande mit Stricken gebunden wird. (Acht Figuren unter Lebensgrösse auf Leinwand. A. v. Dyck malte diese Scene aus dem Leben des jüdischen Herkules noch einmal, welches zweite, von Snyers gestochene Meisterbild lange für verloren galt, bis es 1830 zu Maestricht wieder entdeckt ward.) Heilige Familie. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches den heil. Vater Josef liebkost. (Kniestück.) Magdalenenkopf (auf Holz gemalt). Ein Mythenstück: „Venus erhält von Vulkan die Rüstung für ihren Sohn Aeneas;“ ein Cyklop passt ihr den Brustharnisch an; über ihr aber schwebt Amor, der einen Pfeil auf Vulkan abschiesst, und um sie her spielen fünf Genien mit den übrigen Waffenstücken. (Halblebensgrosse Figuren.) Porträtstücke: Karl der Erste von England (Halbfigur); Prinz Ruprecht, jüngerer Sohn des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, im 12. Lebensjahre, in spanischer Tracht mit einem Jagdhunde zur Seite; Prinz Karl Ludwig v. d. Pfalz, älterer Bruder des Vorigen, im Alter von 15 Jahren, gleichfalls in schwarzer spanischer Tracht; ein Feldherr in glänzender Rüstung mit dem Kommandostabe in der Rechten, die Linke in die Seite stemmend (Halbfigur); der Ritter Philipp le Roy, Herr zu Ravels, kön. spanischer Rath in den Niederlanden, schwarz gekleidet, mit der Rechten einen sich anschmiegenden Windhund streichelnd (Halbfigur); die Infantin Isabella Clara Eugenia, Wittwe des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, Generalstatthalters der Niederlande, in dem Ordenskleide einer Klarisserin (Kniestück); Marquis Francisco de Moncada, Graf zu Ossuna und Marquis von Aytona, Philipps IV. geheimer Staatsrath und Oberbefehlshaber in den spanischen Niederlanden, in schwarzer Kleidung mit einem Medaillon an einem Bande, das er mit der Rechten fasst. (Halbfigur. Rückwärts an einer Säule hat der Künstler seinen Namen angebracht.) Bildniss einer Bürgersfrau von mittlerem Alter, in schwarzem Kleide mit Halskragen und Manschetten; die linke Hand hält sie an den Leib und die Rechte lässt sie nachlässig hinabhängen. (Kniestück.) Ein vornehmer Mann von besten Jahren, in weiss-seidener Kleidung mit rothem Futter und in einem schwarzen Mantel, die Rechte stützend auf die Hüfte, die Linke auf dem Degengefässe haltend; rückwärts etwas Landschaft. (Halbfigur.) Ein Mann mit einem Spitzbarte, in schwarzem, mit beiden Händen zusammengehaltenen Mantel. (Ebenfalls Halbfigur.) Gräfin Emilie von Solms, Fürstin von Nassau-Oranien, in schwarzer Hoftracht, mit goldener Kette um den Hals und einem Fächer in der Hand. (Kniestück.) Johann von Montfort, kön. spanischer Rath, Generaldirector des Münzwesens und Oberstkämmerer des Erzherzogs Albrecht, Generalstatthalters der Niederlande, schwarz gekleidet, mit Krause und Kette um den Hals und mit dem Kammerherrnschlüssel im Gürtel. (Halbfigur.) Bildniss einer bejahrten Bürgersfrau, welche in einfachem Hauskleide in einem Armsessel sitzt. (H. F.) Bildniss des Provinzials der flandrisch-belgischen Provinz und Rectors der Antwerpener und Brüsseler Jesuitencollegien: Carolus Scribani; er hält in der Rechten ein Buch und in der Linken sein Barett; neben ihm steht ein Gekreuzigter auf dem Tische. (Kniestück.) Bildniss eines jungen Mannes mit lichtbraunem Barte; die Rechte, in welcher er die Handschuhe hält, legt er auf die Brust, und die Linke, über welche der Mantel herabhängt, stemmt er in die Hüfte. (Gleichfalls Kniestück.) — Im weissen Kabinet ders.

Gall. sieht man ein Blumenstück von Daniel Seghers, bestehend aus einem Kranze, in dessen Mitte als Basrelief eine von A. van Dyck grau in Grau gemalte heil. Familie sich befindet.

In der Gall. des Fürsten Esterhazy sieht man ein sehr interessantes Conversationsstück (eine musikalische Gesellschaft, wo sich Dyck als Violinspieler zeigt); in der Gall. des Fürsten Lichtenstein aber eine schöne Grablegung und Bildnisse ersten Ranges, wie das der Fürstin Luise von Thurn und Taxis und ein anderes, das man gewöhnlich für Wallenstein ansieht.

Mehre interessante Stücke van Dycks weist ferner die kön. bair. Gemäldegallerie im vormaligen Katharinenstift zu Augsburg auf. Man sieht hier: die vier bussfertigen Sünder (in jedem Betracht noch in der Weise seines Lehrers Rubens); einen Araber zu Pferde vom Rücken gesehn (flüchtig, aber geistreich); das Porträt der Königin Henriette von England im blauen Kleide (Kniestück, — ein feines, fleissiges Bild der spätern, im Fleischtone etwas violettlichen Zeit, die Hände fast zu elegant und schlank); die ganze lebensgrosse Figur des Seemalers Andreas van Artvelt oder Ertvelt an der Staffelei (nach dem satten warmen Goldtone des Fleisches zu schliessen, vielleicht in Genua gemalt, in allen andern Theilen sehr dunkel).

In der gräflich Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden bei Bamberg trifft man eine Beweinung Christi, Composition von vier Figuren (ein naturalistisch aufgefasstes Bild aus Dycks früherer Zeit, welches sich vornehmlich durch das treffliche Kolorit und durch die fleissige Ausführung geltend macht); eine Auferweckung des armen Lazarus (aus der mittlern Zeit des Meisters und in jedem Betracht ein schönes feingefühltes Bild); Maria den Herrn küssend, dabei Apostel; St. Xaver beim Könige von Japan und Ignaz von Loyola vor Papst Paul III., der von Kardinälen umgeben ist (zwei in den Compositionen interessante Bilder); das Porträt einer jungen Frau (aus Dycks früherer Zeit, sehr lebendig und fleissig); endlich Christus am Kreuz (ein hier dem Rubens beigemessenes Bild, was aber nach der Gefühls- und Malweise ein sehr gutes Dycksches Werk sein möchte).

In der Aegidienkirche zu Nürnberg bietet das Altarbild mit dem von der Mutter, von Johannes und zwei heil. Frauen beweinten Christus eine der schönsten Compositionen van Dycks. Dies Gemälde, hieher gekommen als ein Geschenk der Wittwe des Stadtschreibers Eisen von Hersbruck, wird — laut Dr. Waagens Erklärung — durch das Exemplar im Berliner Museum hinsichtlich der Feinheit der Köpfe, der Kraft und Klarheit der Färbung, wie der Freiheit der Behandlung, übertroffen. Trotzdem kann das Werk zu Nürnberg ebenfalls aus Dycks Werkstätte hervorgegangen und in einzelnen Theilen selbst von ihm berührt worden sein. Die Glorie ist hier ein späterer Zusatz von J. D. Preissler.

Eine höchst bedeutende Anzahl van Dycks fand man sonst in der berühmten Düsseldorfer Gallerie, deren Schätze nach Baiern entwandert und nun zum grössten Theile der Münchener Pinakothek einverleibt sind. Unter den Dyckschen Historien in der Pinakothek ist eine ganz ausgezeichnete Grablegung oder Klage um den Leichnam Christi auf Mariens Schoosse. Himmel und Erde, Menschen und Engel weinen um den göttlichen Todten, der nach überstandenen Mühen und Qualen zur Grabesruhe hingelegt werden soll, um glorreich wieder aufzustehen. Der Betrachter mit gefühlvollem Herzen wird unwiderstehlich zur Theilnahme an dieser grossen Trauer hingerissen. Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Färbung, Carnation und Behandlungsart sind in diesem Gemälde vorzüglich des Rivalen des grossen Rubens würdig. Mit Auszeichnung verdient ferner genannt zu werden der gleich dem vorigen Bilde im dritten Saale der Pinakothek befindliche St. Sebastian, welcher durch die Henker nackt an einen Baum gebunden wird, wo er den mörderischen Pfeilen der Götzendiener zum Ziele dienen soll. Georg Forster, der dies Gemälde noch zu Düsseldorf sah, hielt es für das vorzüglichste der Dyckschen Werke in jener rheinischen Gallerie. In der That gewährt der Anblick des blühenden Jünglings, in dessen Gesichte man eine frappante Aehnlichkeit mit dem ebenfalls aus der Düsseldorfer in die Münchner Gallerie gekommenen Selbstporträt van Dycks bemerkt, nicht allein wegen seiner angenehmen Gestalt, sondern auch vornehmlich wegen der auf seinem Antlitze stralenden heitern Ruhe, womit er seinem Tode entgegensieht, inniges Vergnügen. Vortrefflich ist sodann auch im fünften Saale die Maria mit dem schlafenden Christkinde und dem kleinen Johannes, welches Bild voll edler Einfalt und herzerquickender Anmuth auch besonders in Hinsicht auf Farbe und Fleischton des grossen Malers würdig ist. — Ein Stück Profangeschichte, von van Dyck in Verbindung mit dem Thiermaler Frans Snyders gemalt, sieht man unter Nr. 207 im dritten Saale, nämlich Heinrichs des Vierten Sieg über den Herzog v. Mayenne in der Schlacht bei Martin d'Eglise. — Unter

den Bildnissen dess. Saals befindet sich das schon erwähnte Selbstporträt des Meisters, das ihn in seiner kraftvolleren Jugend zeigt; nächstdem nennen wir seine Darstellungen der Maler Frans Snyders und Jan de Wael nebst dessen im Lehnstuhl sitzender Gattin mit dem Kinde; des Kupferstechers Karel Malery von Antwerpen; des Organisten Liberti etc. Ganz besonders interessant ist das Lebensbild Frans Snyders, der als Thierschilderer so ruhmvoll dasteht und seine künstlerische Bedeutsamkeit zumal in Jagden und Schlachten gezeigt, aber auch sein malerisches Vermögen im Landschaftlichen und im Stillleben bewährt hat. A. van Dyck hat diesen Künstler mit soviel Wahrheit und Individualität abkonterfeit, dass man beim ersten Anblick dieses Ebenbilds sofort überzeugt zu sein glaubt: so habe der Mann wirklich ausgesehen, als er etwa 30 Jahre alt war. Sein Haar, das nachlässig um den unbedeckten Kopf her hängt, wie auch sein Bart und Knebelbart sind etwas röthlich, sein Kleid und der Mantel, den er darüber trägt, ist schwarz. Dies Bildniss, das sich übrigens durch Lebhaftigkeit des Kolorits und durch vortreffliche Behandlung so sehr empfiehlt, ist auf Leinwand gemalt und stellt den Künstler in Lebensgrösse, aber nur im Brustbilde dar. Es ist hoch 2 F. 3 Z., br. 1 F. 9 Z., und hat dunkelbraunen Grund. (Gestochen findet man es in dem bekannten aus 113 Blättern bestehenden Dyckschen Porträtwerke.) Im fünften Saale der Pinakothek sind bemerkenswerth die Nrn. 319 (Bürgermeister von Antwerpen, lebensgross), 321 (dessen Gemahlin), 327 (Bildhauer Colin de Nolé), 337 (Dycks Gemahlin mit einer Bassgeige, Maria Ruthven, geborene Gräfin v. Gorie), 351 Herzog Wolfgang Wilh. von Neuburg) etc. Ob Jan Brueghel (Nr. 301) von Dyck gemalt ist, bleibt fraglich. Kabinet XIII der Pinakothek enthält Skizzen van Dycks; unter Nr. 335 Maria de' Medici, Nr. 338 Gustav Adolf, Nr. 342 Maler Palamedes, Nr. 343 Pieter Snayer, Nr. 344 Maler Lukas van Uden, Nr. 346 Prinz Fr. Th. von Carignan, Nr. 347 Tilly, Nr. 348 Wallenstein, Nr. 352 Wolfg. Wilh. v. Neuburg etc. — Eins der höchsten Werke Dyckscher Bildnissmalerei findet sich unter den namenlosen Porträts: das Bild einer Antwerpener Bürgersfrau, welches den herrlichsten Porträtleistungen Tizians die Waage hält.

In der Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg: zwei Bildnisse; die Kinder des Königs Karl I. von England.

In der Samml. der Kunstschule zu Stuttgart: ein Familiengemälde mit Halbfiguren, angeblich den Künstler selbst vorstellend nebst seiner Gemahlin, welche ein Kind auf dem Schoosse hat. Auf Leinw. hoch 3 F. 9 Z., br. 3 F. 7 Z.

Als seltene Beispiele eines Uebergreifens in die derbsinnliche Sfäre sind van Dycks „Susanna im Bade“ und „Zeus bei der Antiope“ anzuführen, zwei nach München gekommene Bilder der vormaligen Düsseldorfer Gallerie, welche man nur als Beweisstücke von der Einwirkung Rubensischer Liebhabereien betrachten mag. Das vorzüglichere der beiden Wollustbilder ist die Darstellung Jupiters und Antiopens, ein über 6 Fuss hohes und 6 Fuss breites Gemälde. Fast nackt, die Arme an sich hingestreckt und die Füsse übereinander geschlagen, liegt sie da mit seitwärts gewendetem Antlitz im Schatten der Bäume, die schöne Antiope, und schläft. Liebesgötter befestigen an den Zweigen der Bäume über ihr ein Tuch, wie zu einem Gezelte. Ihre Kleider, aus weisser Leinwand und einem blauen Gewande bestehend, dienen ihr zum Lager. Durch das letztere werden einige Theile ihres Körpers verhüllt. In der Gestalt eines Satyrs nähert Jupiter sich der schlafenden Nymfe und hebt leise einen Zipfel der weissen Leinwand von ihrem Busen in die Höhe. Man kann es nur ärgerlich finden, dass der travestirte Zeus so ganz im Satyr verloren, so ganz gemeiner Satyr ist, und dass er nebenbei, lediglich weil sein Adler sich blicken lässt, auch als Donnergott anerkannt sein will. Was die Nymfe betrifft, so hat sie zwar eine frische Farbe, aber so wünderschön ist sie nicht, dass sie eine Jupitersverwandlung verdiente. Uebrigens wird man die ganze Composition anstössig finden. Freilich beträgt sich der Götterzeisig diesmal gegen die Nymfe so ziemlich diskret; er hebt nur die Leinwand von ihrem Busen auf: aber er thut es doch mit der Lüsternheit, die zum Voraus vermuthen lässt, dass er gar nicht lange so diskret zu bleiben gedenkt. Die Composition als solche ist nicht ohne alle Grazie: die schlafende Figur hat ihre Schönheit, obgleich freilich nur nach niederländischem Begriff; der Schmelz der Farben ist lieblich, das Fleisch wahr und blutreich, die Leinwand nachgeahmt bis zur Täuschung.

In der Samml. des Frhrn. von Rumohr, welche 1847 in Dresden zur Versteigerung gekommen und leider zerstreut worden ist, befanden sich zwei sehr zarte Kabinetstücke van Dycks: das Bildniss eines jungen Edelmanns mit blondem Haar, dicker Halskrause und sonst reicher Kleidung (ein schön erhaltenes, höchst geistreich vollendetes Bildchen von grosser Lebendigkeit und obgleich ein kleines Werk, doch

des grossen Meisters würdig) und ein ähnliches, fast dieselben Züge bietendes Porträtchen, welches den Dargestellten in braunem einfachen Wamms und breitem, ebenfalls einfachen Halskragen zeigt. Letzteres Bild ist ebenso trefflich von innerm Kunstgehalt; die Wendung wie in ersterem nach links. Beide sind auf Holz gemalt und jenes hat nur 3 Zoll 9 Linien Höhe bei 3 Zoll Breite.

In der Turiner Gallerie zwei überaus herrliche Werke van Dycks: Prinz Thomas von Savoyen zu Pferde und eine heil. Familie, für welche letztere dem Meister italisch-spanische Vorbilder vorgeschwebt haben mögen. — In der Eremitage zu St. Petersburg unter mehren Bildern des Meisters zwei besonders schöne: ein heil. Sebastian (Höhe 4 Schuh 5 Zoll) und das Familienstück, worin van Dyck seinen Freund Frans Snyders nebst Frau und Kind mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert hat.

Im Pariser Museum lauten zwanzig Bilder auf den Meisternamen van Dyck. Unter den Historien bemerkt man eine Ehebrecherin, eine Grablegung und einen vom Pfeil durchbohrten Sebastian. Von Porträten findet sich: Karl I. begleitet von seinem Stallmeister und einem Pagen; Prinz Robert von der Pfalz; Isabella von Holland, Tochter Philipps II.; Francisco de Moncada, und van Dyck selbst. Von ganz besonderm Interesse ist letzteres, das eigenhändige Bildniss des grossen Porträtisten. Es ist ein Brustbild, der Körper im Profil; das dunkelsammetne Kleid und das weisse Hemd, über dem eine goldene Kette liegt, geöffnet; das Gesicht über die linke Schulter zum Beschauer herausblickend. Geistreich scharfe Züge, künstlerisch vornehm; das starke, weiche Haar aus der Stirn geworfen, die Stirn selbst höchst klar und rein gebildet, ganz in jener Anmuth, welche der Schädel des grossen Künstlers, der in Goethe's Sammlung zu Weimar bewahrt wird, noch heute zeigt; über den starken Augenbrauen jedoch hin und wieder ein leises Zucken, das Zeugniss einer leidenschaftlichen Beweglichkeit des Geistes, die sich auch im Moment der Ruhe nicht verleugnen kann. (Eduard Mandel, Mitglied der Berliner Akademie, hat dies Selbstporträt van Dycks im Louvre abgezeichnet und danach einen Stich in Linienmanier geliefert. Dieser bei Bougeard in Paris gedruckte und bei C. Sachse in Berlin erschienene Kupferstich datirt von 1840 und ist im höchsten Grade ausgezeichnet, eines der gediegensten Meisterwerke dieses Faches, die unsre Zeit, welche den Kupferstich wieder zu Ehren zu bringen beginnt, bis jetzt hervorgebracht hat. Die Auffassung vollkommen lebenvoll und von dem Geiste des Meisters erfüllt; die technische Behandlung gross und frei, den Gesetzen des Stiches durchaus gemäss, doch dieselben zugleich mit klarem und durchgebildetem Bewusstsein anwendend. Das Stoffliche überall auf bestimmte Weise unterschieden, sowohl was die Gegensätze der Kleidungsstücke, der Haare, des Fleisches anbetrifft, als auch in Bezug auf die verschiedenen Partien des letzteren; so z. B. die strenge Klarheit der Stirnhaut, wo sie über den Schädel gespannt ist, im schönsten Gegensatz gegen die weichen Partien, welche das Auge umgeben. Das Haar ungemein zart und leicht, das Sammetkleid im weichsten Schmelz. Dabei Alles in vollendeter Harmonie, Alles, bis zur tiefsten Schwärze hinab, klar und durchschimmernd, Alles Farbe und nirgend metallischer Glanz. Der Druck ebenso trefflich wie der Stich. — Das Bild ist von einem mit Arabesken verzierten Rahmen umgeben und bildet in diesem ein Pendant zu dem bekannten Forsterschen Stich nach Raffaels Jugendporträt in der Gallerie von Florenz. Der Vergleich beider Bilder gibt zu den interessantesten Bemerkungen Anlass. In Raffaels Porträt sieht man die Einfalt, die schlichte geistige Ruhe der mittelalterlichen Zeit in ihrer holdesten Erscheinung (und die Behandlung in Forsters Stich schliesst sich dieser Richtung vortrefflich an); in van Dycks Porträt dagegen tritt der Geist der modernen Zeit, mit seiner individuellen Berechtigung, mit seinen individuellen Freuden und Schmerzen, lebhaft und sprechend hervor. Beide Bildnisse, wie sie zwei der höchsten Meister der Kunst persönlich vergegenwärtigen, bezeichnen zugleich, in noch höherem Sinne, die beiden grossen Wendepunkte in der Blütenperiode der Kunst des christlichen Zeitalters.)

Ein ebenso meisterhaftes Selbstporträt des auf seine Person und Kunst gleich stolzen Künstlers trifft man in der Gallerie des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse bei Salisbury. Es stellt ihn in holländisch-spanischer Tracht dar und ist ein so lebendiges, anziehendes Werk, dass jeder Beschauer der Gallerie an dieser Stelle seinen Schritt hemmt und sich vor diesem wunderbar sprechenden Ebenbilde wie gebannt fühlt. Daselbst sieht man auch ein grosses schönes Familienbild, in welchem van Dyck den damaligen Grafen Philipp Pembroke im Kreise der Seinen schilderte.

Bei Lord Egremont zehn Bilder, die zu den herrlichsten van Dycks gehören. — Im Kabinet Sir Robert Littleton's, Gouverneurs von Guernesey, die oft für ein Madonnenbild angesehene Darstellung der Mary Ruthven mit dem Kind an der

Brust, bekannt durch den schönen Stich von Franz Bartolozzi, sowie durch ein Blatt von Lorenzi. (Wir geben danach einen Holzstich von Rosalie Ritschl.)

(*Van Dycks Frau mit dem Kinde.*)

England ist überreich an Werken van Dycks, und auch nur alle wichtigern hier zu verzeichnen, dürfte uns zu weit über die Grenzen eines lexikalischen Artikels hinausführen. Wir verweisen den über alles Einzelne Belehrung Suchenden auf das eben durch sehr specielle Berichterstattung höchst verdienstliche Werk vom Dr. G. Fr. Waagen: „Kunstwerke und Künstler in England etc."

Ueber van Dycks Leben und Wirken sind eine Menge Nachrichten durch Bellori, Felibien, Vertue, Walpole, sowie durch Landsleute des Künstlers geboten worden. Die eminente Stellung, die van Dyck besonders während der letzten Jahre seines nicht langen Lebens einnahm, hat dazu beigetragen, uns auch in sein Hauswesen einen Blick werfen zu lassen, wie in seine Verhältnisse zu König Karl I., der ihn vorzugsweis schätzte und hob, und mit dessen Glücksstern auch des Malers Leben erlosch. Diese Verhältnisse nun sind neuerdings noch mehr ins Klare gestellt worden durch die zahlreichen Details, welche William Hookham Carpenter über ihn in den kön. Archiven und öffentlichen Sammlungen gefunden hat. Mr. Carpenter, der die englischen Sammlungen und andre Quellen zunächst in der Absicht durchforschte, um einen *Catalogue raisonné* der radirten Blätter van Dycks mit biographischen Andeutungen herauszugeben, sah sich durch die Menge der über van Dyck wie über andre niederländische Künstler gefundnen Notizen veranlasst, die noch unedirten Dokumente selbst zu veröffentlichen. Sind auch diese Urkunden nicht von der Art, dass sie über Ereignisse und Umstände von grosser Bedeutung unerwartete Aufschlüsse geben, so liefern sie doch manchen Beitrag zu richtigerer Beurtheilung der Künstler, ihrer Werke und ihrer Stellung, und bereichern jedenfalls unsere Kunde vom Leben und Charakter der beiden grossen vlaemischen Maler Rubens und Dyck. Ins Französische übersetzt ist das Werk auch zu Antwerpen erschienen unter dem Titel: *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains, publiés d'après les pièces originales des archives royales d'Angleterre, des collections publiques et autres sources, par William Hookham Carpenter; traduit de l'Anglais par Louis Hymans. Anvers* 1845.

Zunächst findet man den Zweifel, ob van Dyck vor seiner italischen Reise in England gewesen, durch die hier gegebnen Mittheilungen völlig gehoben. Van Dyck war in diesem Lande im Winter von 1620—21. Der Graf von Arundel, Marschall des Königreichs, jener bekannte Beschützer der Künste und Sammler von Kunstwerken, von dem die *Arundel Marbles* in Oxford stammen und welchen Rubens einmal den „Evangelisten der Kunstwelt" nannte, veranlasste die Reise des jungen Mannes, der damals noch in Rubens Schule, aber schon berühmt war. Ein Agent Arundels schreibt diesem: „*Van Deick sta tuttavia con il Sigr. Rubens e viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro. E giovane di vintenu anno, con padre e madre in questa citta molto ricchi; dimaniera che è difficile che lui si parta de queste parti, tanto più che vede la fortuna nella quale è Rubens.*" Er ging aber doch: der englische Gesandte im Haag, Sir Dudley Carleton, selbst ein eifriger Kunstfreund und glücklicher Sammler, scheint den Vermittler gemacht zu haben. Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich das in Windsor befindliche Bildniss König Jakobs I., der damals noch lebte († 1625), und ein von Hollar gestochenes Porträt Arundel's, das diesen weit jünger zeigt als das berühmte Bild in Staffordhouse (s. Waagen, Kunstwerke etc. in England, II. 65). Damals schon muss ein dienstliches Verhältniss stattgefunden haben, denn in dem ihm am 28. Febr. 1620—21 ertheilten Reisepasse (welchem die Bezahlung von 100 Pfd. „*by way of reward for speciall service by him pformed for his Matie*" vorausgegangen war) ist er bezeichnet als „*Antonie van Dyck gent* (*gentleman*) *his Maties servant*" und es wird ihm nur ein achtmonatlicher Urlaub gewährt. Aber das ganze Verhältniss scheint sich gelöst zu haben, denn van Dyck verweilte, wie man weiss, mehre Jahre in Italien, kehrte gegen Ende 1626 nach der Heimath zurück und war erst 1632 wieder in England, welches er nur einmal noch, im Jahre vor seinem Tode, auf kurze Zeit verliess.

Schon ehe er nach London zurückkehrte, waren mehre seiner Werke dahingegangen und scheinen das Interesse des Königs Karl, dessen Kunstliebe seinem geläuterten Geschmack und seinem Urtheil gleichkam, in hohem Grade erregt zu haben. Einer der Edelleute des Königs, Endymion Porter, in künstlerischen Aufträgen viel gebraucht, bestellte für den Monarchen ein Bild: Rinald und Armida; ein Porträt des Kapellmeisters Nikolas Lomière ging gleichfalls nach England; Sir B. Gerbier, englischer Resident bei der Infantin Isabelle, Statthalterin in den spanischen Niederlanden, und selbst Künstler, erwarb für den König ein Bild der Madonna mit St. Katharina. Van Dyck wohnte anfangs im Hause Edward Norgate's, der dafür vom Kanzler der Schatzkammer bezahlt ward; Inigo Jones, der berühmte Architekt, erhielt dann den Auftrag eine passende Wohnung zu suchen, die in Blackfriars', im Sommer in Eltham, Grafschaft Kent, gefunden ward. Er erhielt den Titel eines ersten Hofmalers ihrer Majestäten und die Ritterwürde. Das in Windsor befindliche grosse Bildniss des Königs mit der Königin, dem Prinzen von Wales und der Prinzessin Mary als Kind, entstand 1632, zugleich mehre Bildnisse der Lady Venetia Digby, der schönen junggestorbenen Gemahlin Sir Kenelm Digby's, welchem van Dyck seine Stellung in England grossentheils verdankte. Im Oktober 1633 wurde ihm ein Jahrgehalt von 200 Pfd. ausgesetzt. Doch weder damit, noch mit den Preisen, die er für seine Bilder vom Könige sowohl wie von dem reichen englischen Adel erhielt, scheint er ausgekommen zu sein, obgleich man annehmen darf, dass seine Einnahmen sehr bedeutend gewesen sein müssen, wenn man bedenkt, wie unglaublich rasch er malte und wie gross die Zahl der Werke, namentlich der Bildnisse ist, die man noch jetzt in den Sammlungen wie auf den Landsitzen in England zerstreut findet. Bei Lord Spencer, in Althorp, gibt es deren nicht weniger als sieben, und in Windsor füllen sie einen grossen Saal, die bekannte van Dyck-Gallery. Aber des Künstlers Lebensweise und Neigungen waren zu kostspielig, und da er, um solchen Train führen zu können, sich überarbeitete, litt seine Gesundheit bald darunter. Eine Notiz in einem Londner Fremdenverzeichnisse zeigt, dass er schon zu Anfang seines Aufenthalts in London nicht weniger als sechs Diener bei sich hatte. — Die Honorare waren übrigens in jener Zeit keineswegs exorbitant. Man ersieht dies namentlich aus der Rechnung, welche van Dyck dem Könige für eine Reihe von Gemälden einreichte, und auf welcher eine Menge Reduktionen vorgenommen wurden, nach welcher sich denn auch die Bezahlung richtete. Für das obengenannte Gemälde der königlichen Familie waren 1632 100 Pfd. gezahlt worden; gleicher Preis wurde für das berühmte Bild, König Karl auf der Jagd, angesetzt, wofür der Maler das Doppelte verlangt hatte. Das ursprüngliche Original soll das im Louvre befindliche sein, wofür Madame du Barry 24,000 Fr. gab und welches 1816 100,000 geschätzt wurde. Das in Windsor aufbewahrte Familienbild, der Prinz Karl mit seinen Geschwistern (1637), wurde ebenfalls im Preise von 200 auf 100 Pfd. reducirt, verschiedene Porträts der Königin (darunter

zwei für Bernini zum Behuf der Bildsäule) von 20 auf 15 Pfd. u. s. w. Man ersieht aus diesen Rechnungen, dass die Pension von 200 Pfd. fünf Jahre lang unausgezahlt geblieben war. Schon waren Karls schlimme Zeiten angebrochen, schon war die Geldnoth da. Mehre Zahlungsbefehle aus den Jahren 1638 bis 39 sind vorhanden; die Pensionsrückstände aber scheinen nicht vor des Künstlers Tode berichtigt worden zu sein. Unter solchen Umständen mochte der Preis, welchen er für das berühmte Familienbild des Grafen Pembroke (Waagen II. 285) erhielt, immer noch ein anständiger sein. — Ueber sein Verhältniss zu dem unglücklichen Grafen Strafford, dessen Porträt er mehrmals wiederholte, liegen keine Aufschlüsse vor. Van Dycks Wunsch, für die Wände des Bankettsaals in Whitehall, dessen Decke Rubens' Bilder schmücken, Darstellungen aus der Geschichte des Hosenbandordens zu malen, ging, wahrscheinlich auch der pekuniären Verlegenheit wegen, nicht in Erfüllung. Bellori's Angabe, er habe 75,000 Pfd. für die Arbeit verlangt, ist aber, wenn man sie neben jene beglaubigten Preise stellt, lächerlich übertrieben. Missmuthig ging van Dyck im September 1640 mit seiner Gattin nach Flandern und von dort nach Paris, wohin ihn der Wunsch geführt haben soll, mit der damals beabsichtigten Ausschmückung der Gallerie des Louvre beauftragt zu werden. Aber der König Ludwig XIII. hatte bereits Nikolas Poussin aus Italien berufen. Dass indess auch dieser das grosse Werk nicht wirklich unternahm, sondern in sein stilles römisches Leben zurückkehrte, ist bekannt. Van Dyck ging nach England zurück, wo nun die traurigen politischen Ereignisse ihn gewissermaasen in Haus und Werkstatt aufsuchten. Im März 1641 ward die königl. Familie zerstreut, im Mai fiel Straffords Haupt. Am 9. Dec. starb der Künstler in Blackfriars, 42 Jahre alt; zwei Tage darauf wurde er im Chor der (alten) Paulskirche beigesetzt, nahe dem Grabmale Johns v. Gaunt, des Vaters König Heinrichs IV. Seine Tochter Justiniana (geb. am 1. Dec.) wurde an des Vaters Sterbelager getauft. Sie heirathete den Baronet Sir John Stepney; ihre Nachkommenschaft erlosch 1825. Van Dycks Wittwe (Mary Ruthven, aus der Familie der Grafen von Gowrie) vermählte sich zum zweitenmale mit dem Baronet Sir Richard Pryse, von dem sie keine Kinder hatte. Im zweiten Jahre nach der Restauration verlieh Karl II. der Lady Stepney eine Leibrente von 200 Pfd., in Betracht der noch ausstehenden Zahlungen aus ihres Vaters Zeit; bis zum Jahr 1670 scheint die Rente gar nicht oder wenigstens sehr unregelmässig gezahlt worden zu sein, und van Dycks Tochter klagt in einer Petition, sie sei „*reduced to great want and necessity, it being her sole subsistence.*“ Von da an fand die Zahlung vierteljährig statt. Des Malers Testament (vom 4. Decbr. 1640) ist in der Registratur des *Prerogative Court of Canterbury* vorhanden und von Carpenter mitgetheilt. Ein beschreibendes Verzeichniss der von van Dyck radirten Blätter ist den Lebensnachrichten und Dokumenten in Carpenters Werke beigefügt.

Van Dyck hat sich den besondern Dank der Nachwelt erworben durch Anordnung und Herausgabe einer Sammlung von Bildnissen seiner Zeitgenossen, wozu er selbst sechzehn Porträts radirte und eine Anzahl auf seine Kosten durch tüchtige Schüler ausführen liess. Diese Porträtblättersammlung, welche bei ihrem Werth und Interesse nur bedauern lässt, dass sie einer grössern Ausdehnung entbehrt, führt auf dem mit van Dycks Bildniss geziertem Titel die Inschrift: *Icones Principum, Virorum Doctorum, Chalcographorum, Statuariorum etc. numero centum ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressae, ejus sumptibus aeri incisae. Antverpiae.* (In Folio.) — Unter des Meisters eigenhändigen Bildnissradirungen finden sich folgende treffliche Blätter: Jodocus de Momper, *pictor etc. Ant. v. Dyck fecit aqua forti.* (Vergl. Carpenters Memoir of van Dyck S. 98.) Joannes Snellinx, *pictor humanarum figurarum Antverpiae. A. v. D. fec. G. Hondius excud.* (Carpenter S. 106.) Franciscus Franck, *Antverpiae pictor. A. v. D. f. aq. f.* (Carp. S. 96.) Paulus de Vos, *pictor. A. v. D. fec. Joannes Meysens excud.* (Carp. S. 120.) Adamus de Stoort, *Antverpiae pictor Iconum. A. v. D. fec. aq. f.* Halbfigur. (Carp. S. 100.) Justus Suttermans, *Antverpiensis pictor. A. v. D. fec. aq. f.* (Carp. S. 112.) Joannes Breughel, *Antverpiae pictor .... Prospectuum. A. v. D. fec. aq. f.* (Carp. S. 86.) Joannes de Wael, *Antverpiae pictor humanarum figurarum.* (Carp. S. 122.) Tizian mit seiner Geliebten, Halbfiguren; seltenes Blatt van Dycks nach dem Gem. des Venezianers. (Carp. S. 127.) Erasmus von Rotterdam, Pieter Breughel, Frans Snyders, Lukas Vorstermann, Philipp le Roy etc. etc.

Endlich ist auch an die in verschiedenen Kabinetten vorliegenden schätzenswerthen Handzeichnungen zu erinnern, mit welchen van Dyck so manches Porträt von genannten und ungenannten Zeitgenossen überliefert hat. In der Rumohrschen Samml. z. B. sah man das sehr seltene Bildniss des Herzogs von Ahremberg, kleine Büste mit kleinem steifen Halskragen, unter welchem ein Theil der Rüstung zu

sehen. Oben rechts geschrieben: *le Duc de Arbergh.* (Mit schwarzer und rother Kreide, wenig getuscht und mit einigen Federstrichen auf weiss Papier; 6 Zoll 3 Lin. hoch, 4 Zoll 6 Lin. breit. (Ferner die mit grösster Wirkung dargestellte Büste eines jungen Mannes von Dreiviertel gesehen, mit einfach gescheiteltem Haar und einfacher Halskrause. Vortreffliche Zeichnung von ausserordentlicher Lebendigkeit und Wahrheit; auch sehr schön erhalten. (Mit schwarzer, rother und weisser Kreide auf graugelblichem Papier; 10 Zoll 6 Lin. hoch, 7 Zoll 6 Lin. breit.)

Nach van Dyckschen Gemälden stach Paul Pontius den Meister selbst mit auf den Tisch gestemmter Linken (Kniestück), den Prinzen Franz Thomas von Savoyen-Carignan (Halbfigur), den Erzherzog Ferdinand, Gouverneur der Niederlande; die Figurenmaler Simon de Vos und Daniel Mytens; ferner die Maler Jan Wildens, Hendrik Steenwyck, Palamedes, Jan van Ravestein, Gerhard Honthorst, Theodor van Loon, Theodor Rambouts, Hendrik van Baalen, Adrian Stalbent, Gerhard Seghers, Martin Pepyn, Kaspar de Crayer, Jakob de Breugk; die Porträts des Abbé Scaglia, des Kunstfreundes Cornelis van der Geest, des Rechtsgelehrten Kaspar Gevartius, des Rathsherrn Nikolaus Rockox (erster Druck bezeichnet mit dem J. 1639), des span. Raths Jan Wouwer, der Königin Maria de' Medici, des Prinzen Friedr. Heinr. v. Oranien, der Prinzessin Marie von Ahremberg, des Grafen Johann von Nassau, des Grafen Emanuel Perera von Feria, des Grafen Hendrik van der Berghe, des Ministers Balthasar Gerbier, des Marquis Olivárez von Santa Cruz, des Marquis Philipp de Gusman, des Generals Oliver Basan, des Jesuiten Karl Scriban, des Generals Don Carlos de Colonna, des Königs Gustav Adolf, und die zwei Hauptblätter, welche den Antwerpener Stecher Paul Pontius selbst und die Halbfigur Peter Paul Rubens (mit der Hand auf der Brust) vorführen. Peter de Jode stach den Groeningschen Domorganisten Hendrik Liberti und den Historienmaler Jakob Jordaens. Von Lukas Vorsterman ward gestochen der Graf Thomas Howard Arundel und seine Gemahlin (Halbfiguren), der Don Francisco de Moncada (Halbfigur und wie das vorige ein Hauptblatt; *D. A. van Dyck Eques pinx. Luc. Vorst. sc.*), der Prinz Gaston von Frankreich, Herzog von Orleans (Halbfigur), der Aetzer Jacques Callot etc. Durch Schelte a Bolswert der Historiograph Justus Lipsius etc. Durch Hendrik Snyers Prinz Ruprecht von der Pfalz vor einem Vorhange; durch Adrian Lommelin die sitzende Halbfigur des Ritters Jacques le Roy (Bl. vom J. 1654); durch Jan van der Bruggen die Halbfigur van Dycks (Schwarzkunstblatt vom J. 1682); durch Thomas Chambars die Helena Forman, Rubens zweite Frau, ganze Figur in einer Landschaft (Bl. vom J. 1767 in der Boydellischen Samml.); durch Beckett König Karl I. von England, Büste von vorn (Schwarzkunstblatt); durch F. Michelis der Prinz Wilhelm II. von Oranien, nachmaliger Statthalter von Holland, als Kind in ganzer Figur (Schwarzkunstblatt nach dem Bilde in Dessau); durch Rob. Strange Karl I. und dessen Gemahlin Henriette Maria in ganzen Figuren (zwei Kapitalblätter); durch Raph. Morghen der Herzog von Moncada in ganzer Figur zu Pferd (ein unter dem Namen *le Cavalier* bekanntes Hauptblatt, Prachtstich in Royalfolio nach dem berühmten aus dem Palast Braschi in die Gall. des Louvre gewanderten Gemälde); durch Jos. Caspar Prinz Thomas von Carignan (bedeutsames Bl. nach dem Berliner Bilde) und durch Ed. Mandel das Selbstporträt van Dycks (Hauptblatt nach dem Bilde in Paris).

Nach dem angeblichen Bildniss des Bruders von Rubens, welches als Dycksches Werk in der Dresdner Gallerie bemerkt wird, existirt ein treffliches Helldunkelblatt von dem namhaften zu Antwerpen in Rubens' Schule herangebildeten deutschen Formschneider Christoph Jegher.

Der sogen. Cromwell (ein geharnischter Mann mit rother Binde um den Arm) und der sogen. Siebenbürge (ein sitzender Greis im Pelzrocke), beide Bilder in ders. Gall., sind in Stichen von Gottlieb Rasp bekannt. Andre daselbst befindliche Porträtstücke: (Karl I., dessen Kinder und ein Unbekannter) finden sich lithographisch wiedergegeben in Hanfstängl's Gallerie werke.

Nach in England befindlichen Personalbildern stachen Wenzel Hollar (den Canterburyschen Erzbischof W. Laud, 1640; den Sir Philipp Herbert, Grafen von Pembroke; den Thomas Howard, Grafen von Arundel [Bl. vom J. 1646]; die Galathea Talbot, Gräfin von Arundel; Maria Stuart, Gräfin von Portland [Bl. vom J. 1650]; den Thomas Wentworth, Grafen von Stafford [1640], die Elisabeth Villiers, Herzogin von Lenox etc.) John Smith (den König Jakob mit dem Orden vom heil. Georg [das Gemälde vom J. 1617] und Karl I. im Krönungsmantel), Beckett (den König Karl im Kürass), Willem de Passe (Jakob den Ersten, den Grafen Robert Dudley von Leicester, den Herzog Georg Villars von Buckingham, die Herzogin Franziska von Richmond etc.), John Payne (Pfalzgraf Karl Ludwig, Algernoun Percy, Graf v. Northum-

berland etc.), **Robert Peake** (Prinz Rupert von der Pfalz), **John Faber** (Karl I., Kniestück und Schwarzkunstblatt), **Richard Purcell** (die Kinder Karls I., in Mezzotinto), **Richard Earlom** (den Herzog John of Richmond, Schwarzkunstblatt vom J. 1773, und den Herzog von Aremberg zu Pferde), **Robert Strange** (den König Karl I., nebst dem Stallmeister Grafen von Hamilton, die Königin Henriette Maria und ihre Kinder [nach dem Gemälde in Windsor-Castle]), **William Sharp** (den Thomas Howard, Grafen v. Arundel), **G. T. Doo** (den Gevaert oder Gevartius, in dem Prachtwerke *the National-Gallery*) u. A. m.

Ausserdem sind zu bemerken die Porträtstiche von **Krispian van den Queboorn**: Prinzessin Maria von England, Gemahlin des Prinzen Philipp von Nassau (in ovaler Einfassung mit der Umschrift „*Anno aet. suae* 10. 1641.") und Ferdinand von Oesterreich, Infant von Spanien, Gouverneur der Niederlande, in Kardinalstracht (ein nach Pontius kopirtes Blatt); von **Pieter van Schuppen** (dem sogen. kleinen Nanteuil): der Pfalzgraf Robert vom Rhein; vom ältern **Cornelius Galle**: der Maler Artus Wolfart und Kaiser Ferdinand III.; vom jüngern **Corn. Galle**: der Maler Jan Meyssens, Henriette von Lothringen, Ferdinand III. und dessen Gemahlin Maria von Oesterreich; von **Theodor van Kessel**: die Büsten zweier Männer, der eine mit Bart und kurzen Haaren; von **Wenzel Hollar**: der Maler Evelyn, der Bischof Johann Malder (1645), die Künstler Lukas und Cornelius de Wael (1646); von **Jakob Neefs**: der Maler David Ryckaert (vielleicht nach dem in Dresden befindlichen Gemälde), der spanische Minister Josse de Herdoge, welcher auf den Regensburger Reichstag gesandt ward, der Antwerpener Canonicus und Kunstfreund Anton de Tassis, die Maria Margaretha von Barlemont (Gräfin von Egmont), die Maler Justus Suttermans und Kaspar de Crayer, Frans Snyders und van Dyck selbst (die letztern beiden Bildnisse gehören zu der bei Gillis Hendricz erschienenen Bildniss-Centurie und wurden durch van Dyck vorgeätzt, durch Neefs aber mit dem Grabstichel vollendet); von **Wilhelm Hondius**: Frans Franck de Jonghe, Erzherzogin Isabella Clara Eugenia (nach dem in Wien befindlichen Bilde) und König Friedrich von Polen; von **J. L. Charles Pauquet**: Karl der Erste bei seinem von zwei Stallmeistern gehaltenen Pferde stehend (nach dem Bild im Louvre geätzt und durch **Duparc** mit dem Stichel vollendet); von **J. F. Leonart**: Justus de Meerstraten und dessen Gemahlin Isabella von Assche; von **J. Massard**: Karl I. und seine Familie; von **C. Vermeulen**: Maria Luisa de Tassis (Kniestück); von **Ploos van Amstel**: J. van Goyen (Imitation einer Dyckschen Handzeichnung); von **V. Denon**: zwei vornehme Niederländer (schön radirt) u. v. A. m.

Graf **Caylus** gab in 28 Bl. heraus: *Recueil de Testes d'Antoine van Dyck tirées du Cabinet de Mr. Crozat et gravées par Mr. le C. de C.* (in 4. Zum Theil zwei Köpfe auf einer Platte.)

Christliche (biblische und legendarische) und heidnische (mythologische) Darstellungen van Dycks wurden gestochen von **Bolswert** (der todte Christus auf dem Schoosse der Mutter, der von Bacchanten geführte Silen etc.), **C. van Caukercken** (13 Bl. Halbfiguren: Christus und die Apostel mit den Marterinstrumenten), **L. Franchoys** (Anbetung der Hirten), **Lukas Vorsterman** (die berühmte Pietà etc.), **Cornelius Galle d. Ae.** (die Kreuztragung), **Suyers** (das Hauptblatt Samson und Delila, die heil. Jungfrau sitzend in gebirgiger Landschaft und das die Händchen nach ihr ausstreckende Kind auf dem Schoosse habend), **Paul Pontius** (die Beweinung des todten Heilands, die heil. Jungfrau mit dem Kind in den Armen gen Himmel schauend, St. Hermann Josef zu Mariens Füssen und die heil. Rosalie, welche aus den Händen des Jesuskindes die Krone empfängt, letztere zwei Bl. nach den in Wien befindlichen Gemälden), **Theodor van Kessel** (Maria mit dem Kind auf Wolken von Engeln umgeben, von denen einer die Violine, der andre die Zither spielt), **Peter Jode d. J.** (das Christkind auf die Weltkugel gelehnt, die Heilung des Lahmen, St. Augustin in Ekstase, Rinaldo und Armida), **Arnold Jode** (das Jesuskind den kleinen Johannes umarmend, Magdalene in Betrachtung des Todtenkopfes), **Pieter van Schuppen** (die schöne Darstellung des heil. Sebastian, welchem zwei Engel die Pfeile ausziehen, ein Hauptblatt mit Meyssens Adresse; die heil. Therese etc.), **John Smith** (die heil. Jungfrau mit dem Kinde, wo zwei Engel Instrumente spielen; ein Eccehomo; ein Christus am Kreuz mit Engeln, welche in Kelchen das Blut auffangen; der todte Christus auf Mariens Schoosse; das Jesuskind die Schlange zertretend), **Pierantonio Pazzi** (die heil. Jungfrau in Betrachtung des Jesuskindes, nach Dycks Gemälde in der Casa Corsini zu Fiorenz), **Lorenzi** (Maria mit dem Kind an der Brust), **Georg Friedr. Schmidt** (Maria das nackte Kind in der Windel haltend, wobei der kleine Johannes die Hände kreuzt, im J. 1773 nach einem Bild in der Samml. des Prinzen Heinrich von Preussen radirt), **Thomas Chambars**

(der heil. Martin), J. H. Robinson (die Abweisung des Kaisers Theodosius durch den heil. Ambrosius, ein Bl. des Prachtwerks: *the National-Gallery*), Bartolozzi (van Dycks Gemahlin mit dem Kinde), W. Ward (die Vermählung der heil. Katharina mit dem Kinde, ein Blatt in der seit 1839 erschienenen *Royal Gallery of Pictures, being a Selection of the Cabinet-Paintings in Her Majesty's Private Collection at Buckingham-Palace*) u. A. m. Vom Gichtbrüchigen, einem Bilde der Münchener Pinakothek, findet man eine Steinzeichnung im Piloty-Loehleschen Galleriewerke. Nach dem herrlichen Gemälde zu Dresden, welches die goldberegnete Danaë schildert und als ein kostbares Stück Fleischmalerei die Antwerpener Periode des zweiten Rubens verräth, trifft man eine Lithographie im Hanfstängl'schen Werke. Hinsichtlich der in den Niederlanden befindlichen Hauptwerke van Dycks ist auf die geistreichen und geschmackvollen Nachbildungen in dem unter Verboeckhovens Leitung erschienenen *Album lithographié par Lauters et Fourmois d'après les principaux Peintres Flamands et Hollandais* und auf die nach Zeichnungen von H. Hendrickx und Fr. Stroobant durch Lacoste, Vermorcken, H. und W. Brown malerisch gestochnen Blätter in den mit Text von H. G. Moke, Ed. Fétis und A. van Hasselt begleiteten *Splendeurs de l'Art en Belgique* aufmerksam zu machen.

Dyck, Daniel van, ein mit Anton van Dyck gleichzeitiger, aus Flandern gebürtiger Maler und Stecher, von dessen Lebensverhältnissen nur soviel bekannt ist, dass er längere Zeit in Venedig arbeitete, hier die Malerin Lucretia Regnier zur Frau nahm und endlich zu Mantua im J. 1658 die Stelle eines Oberaufsehers der herzogl. Gallerie erhielt. Gemälde von ihm sollen sich in Venediger Kirchen befinden. Man kennt ihn sonst nur durch einige Aetzblätter, die mit breiter Nadel gefertigt und mit kleinen Punkten vollendet sind. Ansprechende Compositionen sind das Bacchanal (ein Hauptblatt) und Diana mit Endymion (bezeichnet: *D. van den Dyck*).

Dyck, Philipp van, der sogen. *kleine Vandyck*, gebürtig von Amsterdam, gest. 1752 im 73. Lebensjahre, war ein Schüler des A. van Boonen und malte in kleinem Format eine Menge Porträts, Historien und Genrestücke. Er führte einen sehr zarten, reinen und fleissigen Pinsel, und erinnert in seiner Malweise an Gerhard Dow und Franz Mieris. Auch ist seine Zeichnung zu rühmen, die minder befangen ist als die seines Lehrmeisters; andrerseits ist er indess diesem nicht gleichgekommen, nämlich hinsichtlich der Kraft und Wärme des Kolorits. Eigen ist seinen meisten Bildern ein ins Schwarze fallender Ton. Immerhin aber bleibt er als Maler eine Grösse im Kleinen und einer der besten Meister jener sinkenden Kunstzeit. Er scheint eine Zeitlang als Porträtist gereist zu sein, wenigstens war er als solcher am Hofe zu Kassel etc. Von seinen Bildnissen und Familienstücken sowie von seinen scenischen Bildchen aus dem vornehmen Leben sind einige in Kupfer gebracht worden. Der Meister Jakob Houbraken stach nach ihm den Prinzen Moritz von Nassau-Oranien, den Cornelius van Bynkers-Hoeck (1743) und ein Selbstporträt. John Faber stach den Prinzen und die Prinzessin von Oranien, P. Tanjé den Gustav Wilhelm von Imhoff, Massard die Sara, welche dem Abraham die Hagar vorstellt, und Porporati die Verstossung der Hagar.

Dyckerhoff, Joh. Friedrich, grossherzogl. Badischer Bauinspector zu Mannheim, geb. daselbst am 23. Januar 1789, zeigte schon in früher Jugend Neigung zur Kunst, widmete sich dem Fach seines Vaters, der Baudirektor zu Mannheim war, studirte von 1806 — 10 die Baukunst beim Oberbaudirector Weinbrenner in Karlsruhe, machte sodann eine wissenschaftliche Reise über Wien durch Steiermark nach Italien und kehrte, nach einem zweijährigen Aufenthalte in Rom, durch Frankreich und die Schweiz in seine Vaterstadt zurück. Ausser vielen in Italien gemachten Studien und Entwürfen zu grösseren öffentlichen Gebäuden werden von den bisher zu verschiedenen Zwecken durch Dyckerhoff ausgeführten Gebäuden ihres anerkannt richtigen Baustyles und ihrer Einrichtung wegen nur folgende erwähnt: die Kirchen in Käferthal, Hockenheim und Kielach, die Rathhäuser in Käferthal, Schwetzingen und Roth, das grosse evang. Schulgebäude in Mannheim, die Schul- und Pfarrhäuser in Hockenheim, Reilingen, Käferthal, Altlussheim, Freudenheim und Schwetzingen, das Amtsgefängniss und das Wirthschaftsgebäude Kaisershütte in Mannheim, die Landhäuser des Grafen v. Oberndorf in Neckarhausen, der verst. Mad. Nies in Heidelberg, des Hrn. v. Baier in Weinheim etc., die Gartengebäude von Bankier Bassermann und Renisard zu Mannheim, die Schlosseinrichtungen und Oekonomiegebäude des verst. Feldmarschalls Wrede in und bei Langenzell, die Oekonomiegebäude des herrschaftl. Neuzenhölzer Hofs bei Weinheim etc. — Als zur Herausgabe bestimmte Werke liegen von Dyckerhoff im Manuscript vor: 1) Sammlung ausgeführter und projectirter Gebäude (I. u. II. Theil); 2) eine Schrift „über den Bohrversuch auf einen artesischen Brunnen bei Mannheim."

Dyckman, Jakob, ein in Antwerpen lebender Volksmaler, dessen Leistungen sehr gerühmt werden. Man fand besonders ausgezeichnet die alte Spitzenklöpplerin mit der Katze zu ihren Füssen; sie sitzt klöppelnd am Fenster, wo ein Blumentopf steht, und ist mit einer Wahrheit geschildert, wie man sie nur bei Gerhard Dow findet. Dies Bild sah man im J. 1844 bei den Kunsthändlern Gebr. Nieuwenhuys in Brüssel. Vortrefflich ist sodann auch Dyckmans Fischmarkt von Antwerpen, welches Bild in die Sammlung des Königs der Niederlande im Haag übergegangen ist. Eine geistreiche Federzeichnung auf Pergament, den Räuberüberfall nach Jacques Callot darstellend, sah man als ein Jugendwerk Dyckmans im Blätterschatze des Kunsthändlers Rud. Weigel zu Leipzig.

Dyk, Hermann, ein vielversprechender Landschafter der Münchener Schule, der ebenso ausgezeichnet mit dem Pinsel als mit der Radirnadel schildert. In den von ihm, K. Heinzmann, H. Hüber, E. Kirchner, J. A. Klein, Chr. Morgenstern, Eugen Neureuther, Friedr. Voltz und andern Münchner Künstlern herausgegebenen Radirungen, die seit 1843 in Montmorillons Verlage erschienen, finden sich ganz vortreffliche Blätter H. Dyks, z. B. die Ruinen der Abtei Limburg bei Mondschein etc. In den neuen Malwerken aus München in lithographischen Nachbildungen von Fr. Hohe findet man durch F. Kaiser das schöne Aquarellgemälde wiedergegeben, worin Herm. Dyk die Theilung der Erde nach dem bekannten Gedichte Schillers dargestellt hat. Zu Düsseldorf erschienen von ihm in den J. 1839 und 40 deutsche Sprüchwörter und Reime in Bildern, zwei Hefte mit acht Radirungen. Aus dem J. 1838 datirt seine Arabeske auf das Bockbier mit dem Motto: „Es lebe hoch ein jeder deutscher Brauer!"

E.

Earlom, Richard, geb. 1728 in der Grafschaft Sommerset, gest. 1794 zu London, war der Zeit- und Kunstgenosse Robert Strange's, bewährte sich als vortrefflicher Zeichner und guter Stecher in der Tuschmanier, zeichnete sich aber noch weit mehr in der Schwarzkunstmanier aus und gilt für den grössten unter allen Schabkünstlern, welche England hervorgebracht hat. Earlom war der Erste, der mit geistvoller Nadel geätzte Stiche und Punkte in das Geschabte brachte und auf diesem Wege äusserst glücklich Kraft und Bestimmtheit in der schwarzen Manier erzielte. Die Zubereitung seiner Platten geschah mittels einer höchst einzähnigen Wiege, daher dieselben in den dunkeln Stellen den feinsten Sammet darboten, aber ebendarum auch nur eine geringe Anzahl von Abdrücken abwarfen. Unter seinen Schwarzkunstblättern heben sich hervor: das ausgezeichnet schöne Nachtstück der Hammerschmiede, *an Iron Forge* nach J. Wright (1773), die kön. Akademie mit 36 Bildnissen von Akademikern (nach Zoffani's Gemälde 1773), das Urtheil des Paris nach Giordano und ein ausgezeichnet wiedergegebenes Blumenstück nach Huysum (Blätter vom J. 1778), die Galathea nach Giordano (1779), das Vögelconcert nach dem Gemälde des M. de' Fiori in der kais. Samml. zu Petersburg (1780), ein Fruchtstück nach Huysum, ausgezeichnetes Blatt vom J. 1781*), das Bildniss des Generals Elliot nach Josua Reynolds (1782), die Bathseba, welche die Abigail zu David bringt, ausgezeichnetes Bl. nach van der Werff (1784), die Heilung des Blinden nach Annibal Caracci (1785), die aus der Hölle aufsteigende Zauberin nach Teniers (meisterhaftes Bl. vom J. 1786); ferner die Wassermühle in schöner Landschaft (eins der frühesten Schabblätter Earloms, v. J. 1764), das Bildniss Rembrandts (1767), der Märchenerzähler nach Hemskerk und Maria mit dem Kinde nach Dolce (1768), Susanna und die beiden Alten nach Rembrandt und die Jungfrau mit dem Kinde nach Cantarini (1769), der Geldmann mit seinem Weibe nach Quintin Messys und der Singlehrer nach Gottfried Schalcken (1770), die heil. Familie nach Rubens und das Bildniss des James MacArdell (1771), die Schmiede mit den Zeitungskrämern [*a Blacksmith Shop*], ein Hauptblatt nach J. Wright (1771), die Gemäldeausstellung und der Reunionssaal mit modischen Figuren nach C. Brandoin (2 Bl. vom J. 1772), Don Carlos, Sohn Philipps IV., zu Pferde [nach Velasquez] und Herzog Johann von Richmond nach van Dyck (1773), Agrippina mit der Asche des Germanicus zu Brundusium landend, grosse Composition von Benj. West, und eine Maria mit dem Kinde, im Buche lesend, nach Guercino

---

*) Die beiden köstlichen Blätter nach Huysum: *a Fruit-Piece* und *a Flower-Piece*, die unter dem Namen *les deux bouquets* bekannt und berühmt sind, wurden von Earlom zweimal geschabt, aber auch die Abdrücke von den zweiten Platten kommen sehr selten vor.

(1776), Magdalena bei Simon zu den Füssen des Heilands nach Rubens (1777), Simeon mit dem Jesusknaben im Tempel nach Reni (1778), die Löwin mit ihren Jungen nach Northcote (1780), Meleager und Atalanta auf der Jagd nach Rubens (1781), die Amme mit Rubens Kinde (1782), die Frau Rubens (1783); die Frau Rembrandts; der Herzog von Aremberg zu Pferde in einer Landschaft, und Sir Thomas Chaloner, nach Vandyck; die unter den Titeln „Zingarella" und „Silence" bekannte Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Correggio; der Brot und Wein segnende Christus nach Dolce; das Weib mit dem schlafenden Kind in den Armen nach Sassoferrato; schlafende Nymfen von Satyrn belauscht, und der trunkene Silen von einer Satyrin und Negerin geführt, nach Rubens Bildern in Windsor-Castle; der Schiffbruch nach Loutherburgh; der Triumf des Mardochai, ein Hauptblatt nach G. van den Eeckhout; der den Eber niederwerfende Löwe und die Köchin mit dem Hasen an einem Tische mit Wildpret, 2 Bl. nach Martin de Vos (das letztere Hauptblatt unter dem Titel *the Larder* bekannt); die berühmten Marktbilder, 4 Bl. nach den von Snyders, Lang Jan und Rubens für den Bischof von Brügge gemalten Darstellungen, welche bekannt unter der Benennung „die Elemente" von Brügge nach Brüssel in die Goldschmiedshalle, später nach England in die Houghton-Gallery und aus dieser nach Russland in die kais. Eremitage gewandert sind; der schlafende Bacchus nach Giordano; das liegende Christkind nach Domenichino; der Bänkelsänger nach Hemskerk; Schmaucher und Trinker nach David Teniers (2 Bl.); Georg III. im Familienkreise (zehn Porträts), die Tigerjagd und der Hahnenkampf in Britisch-Indien nach J. Zoffany. Zwei baumreiche Landschaften mit Figuren und Vieh, schön geschabt nach Gemälden von G. Stubbs und A. Green, kennt man unter den Titeln *Labourers* und *Game Keepers* mit der pseudonymen Stecherbezeichnung: *Henry Birche*. Richard Earlom hatte sich nämlich dem berühmten Kunsthändler Boydell verpflichtet, nur für ihn zu arbeiten, weshalb er sich veranlasst sah diese beiden durch Benj. Beale Evans herausgegebenen Blätter mittels der Beischrift: *Engraved by Henry Birche* als fremde Arbeit zu bezeichnen. — Radirt und zum Theil in Schwarzkunst gearbeitet ist das seltene Blatt nach Tintoretto mit der Darstellung des Aeneas, der seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja trägt. — Von bedeutender Anzahl sind sodann die getuschten Aetzblätter, die unter Earloms Hand hervorgingen. Nadelarbeiten in Verbindung mit der Tuschmanier sind z. B. die 200 Landschaftsblätter, in welchen Earlom ebensoviele Handzeichnungen von Claude Gélée aus der Samml. des Herzogs von Devonshire wiedergegeben hat. Diese Blätter bilden das sehr geschätzte verdienstliche Werk, welches 1777 in zwei gr. Foliobänden bei Boydell zu London erschienen ist und den wunderlich anhebenden Titel führt: *Liber Veritatis (!). Or (!) a Collection of two hundred Prints after the Original-Designs of Claude le Lorrain in the Collection of his Grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom in the manner and taste of the Drawings. To which is added a descriptive Catalogue of each print etc.*

Eastlake, Charles Lock, einer der bedeutendsten Geschicht- und Genremaler des heutigen Englands, erhielt seine erste Bildung auf der Londner Akademie und besuchte dann Venedig und Rom, wo er die gründlichsten Studien, dort im Kolorit, hier in der Zeichnung, an den Meisterwerken der ersten Malergrössen machte. Vornehmlich war es Tizian, der ihn durch seine Farbenkunst fesselte, doch nicht minder wirkte auf ihn die streng zeichnende Malkunst der edelsten Kunstheroen Roms. Anfangs wählte Eastlake seine Vorwürfe ausschliesslich aus der Geschichte, indess fühlte er bald seine Abhängigkeit vom Geschmack seiner Landsleute, denn um seine künstlerische Kraft zur vollen Anerkennung zu bringen, war er genöthigt das weite Feld der dem Publikum näher am Herzen liegenden Genremalerei zu betreten und durch zeitgemässe Lebensscenen einen sichern Beifall auf sich zu lenken. Auch die interessantest gewählten Stoffe aus klassischer Zeit, wie die Schilderung eines spartischen Geschichtsmoments (der aus dem Bade nackend in die Schlacht sich stürzende Isadas), konnten dem verwöhnten Publikum keine Aufmerksamkeit abgewinnen. Grossen Beifall dagegen fanden um 1824 seine Banditenscenen, deren er eine ganze Reihenfolge componirte, und in der That verdienten diese naturwahren Schilderungen seltens der Zeichnung und Ausführung das geärntete Lob. Nächst den Gebirgsscenen mit Raub und Mord brachte er indess auch friedlichere Darstellungen nach Motiven aus dem italischen Volksleben, z. B. den Tanz römischer Winzer. In diesen Scenen südlichen Nationallebens musste sich die Volksmalerei mit der Naturschilderung verschwistern, und so sah man von Eastlake auch bald interessante Stücke rein landschaftlicher Art. Unterstützt von dem sein Talent hochschätzenden und ihm mit wahrhaft väterlicher Liebe zugethanen Londner Kunstfreunde Jeremias Harman, machte er später eine Tour durch das befreite Griechenland, von wo er mit herrlichen Studien

zu den nachmals ausgeführten neugriechischen Volksschilderungen nach England heimkehrte. Als Früchte dieser Reise sind zu nennen: das in Form und Farbe ausgezeichnet schöne Bildniss einer reizenden Griechin in ihrer malerischen volksthümlichen Tracht (die Haidee im Besitze Jer. Harmans), das hinsichtlich der Composition und des wirkungsvollen transparenten Kolorits sehr geschätzte Gemälde der griechischen Flüchtlinge, welche von einem englischen Schiff aufgenommen werden (ausge-

Scene aus dem griechischen Freiheitskampfe, nach Eastlake.

stellt 1833), und andere Scenen und Ansichten aus Hellas. Inzwischen befeuerte sich sein Pinsel von Neuem zu italischen Volksgemälden; das grosse Vorbild Leopold Roberts trieb ihn an, in neuen Leistungen eine ähnlich grosse und edle Auffassung zu erzielen. Zu Statten kamen ihm dabei seine gründlichen Studien in Allem, was zur Zeichnung gehört, sein eigenthümlicher Sinn für Schönheit und sein feines Farbengefühl. Vortrefflich war auf der Ausstellung von 1830 seine von Räubern angefallene

Bauernfamilie, ein Bild von feinster Durchführung, herrlich im Farbenton, in der Durchsichtigkeit der Schatten und in der Klarheit der Lichtmassen. Später brachte er zur Ausstellung die Bauerfamilie in der Tracht von Cavi bei Palestrina (lebensgrosse Figuren eines sonnengebräunten Mannes und eines lieblichen, ein zartes Kind auf dem Arme haltenden Weibes). Mehre seiner schönsten Werke findet man ausgezeichnet gestochen in der von E. und W. Finden seit 1838 herausgegebenen *Royal Gallery of British Art*, so z. B. *the escape of Francesco Novello di Carrara, Sovereign of Padua* (Blatt von F. Bacon), *a contadina family prisoners with banditti* (Blatt von E. Smith) etc. Früher erschienen in Mezzotintostichen die noch etwas manierirten Räuberscenen aus dem Gebirge von Sonnino (welche Blätter man schlechthin *the Banditti* nennt) und der römische Winzertanz. Vom J. 1834 datirt das mit Widmung an den Grafen David von Leven und Melville versehene bedeutende Blatt von J. T. Willmore, welches eine griechische Ansicht nach Eastlake bietet und „*Byron's Dream*" benannt ist. — E. ist Mitglied der Londner Akademie und ein Künstler von umfassender Bildung, der auch als Schriftsteller (und zwar seltenerweise als Deutsch verstehender) aufgetreten ist. Seine Landsleute verdanken ihm die Uebersetzungen der Goetheschen Farbenlehre und des Kuglerschen Handbuchs der Geschichte der Malerei. (*Goethe's theory of colours. Translated from the German, and edited with notes by Ch. Lock Eastlake. With plates. London* 1839. 8. — *Handbook of the history of painting by Dr. F. Kugler. P. I. the Italian school, edited by Ch. L. Eastlake. London* 1842. 8.)

Eaton-Hall heisst der etwa 5—6 Meilen von Chester liegende prächtige Landsitz des Grafen Grosvenor. Ein Pförtnerhaus (*lodge*) im gothischen Style, das sich am Eingange des weitläufigen Parkes befindet, kündigt dem Besucher die zu erwartende Herrlichkeit der berühmten Villa an. Eine unübersehbare Menge von Dammhirschen, mit Schafen, Rindvieh etc. vermischt im Parke weidend, belebt dessen grüne Rasenflächen auf das Lieblichste, während die trefflich gebahnten Wege und die üppige Frische, in welcher alles umher erscheint, den Sinn auf das erwartete Schöne allmälig vorbereiten. Endlich schimmert der Palast durch die Bäume; die Allee breitet sich in einem weiten Rasenplatz aus, und das prachtvolle Schloss liegt in seiner ganzen Majestät vor unsern Augen da. Es ist ganz im germanischen Style, mit Nachahmung des Trefflichsten an Verzierungen, was sich der Art in England vorfindet, durchaus von Sandstein erbaut, und soll dem Grafen die ungeheure Summe von 400,000 Pfund Sterling gekostet haben. Es hat drei Stockwerke, zehn bis zwölf Fenster, und ist zu beiden Seiten mit einstöckigen Anbauen versehen, von welchen der linke als Stallgebäude, der rechte aber zu einigen Wohnungen dient. Ein Vorsprung von drei gothischen Bogen, der sich vor der Hauptthür und den zwei daneben befindlichen Fenstern erhebt und zu welchem eine breite Freitreppe hinaufführt, verleiht dem ganzen Gebäude etwas eigenthümlich Imposantes, um so mehr, da man unter ihm hinweg durch die grosse Hauptpforte in die prächtige Halle tritt, deren Decke da, wo die Balkenlagen einander kreuzen, mit Vergoldung und Malerei reich geziert ist, deren Fussboden eine einzige musivische Figur bildet, und um dessen Wände in bedeutender Höhe eine kühn im freien Raume gleichsam schwebende Gallerie läuft. — Besondre Bemerkung verdienen die drei gemalten Fenster des Schlosses, auf welchen die erfundenen Bildnisse Wilhelms des Eroberers, seines Bruders Odo, Gilberts von Grosvenor (des normännischen Stifters der gräflichen Familie) und seiner Gemahlin, ferner Roberts von Grosvenor (welcher sich in dem Wappenprocesse mit Richard le Scrop so rühmlich vertheidigte) und Johanna's von Eaton (in deren Recht die Familie Grosvenor ihre Herrschaft erhalten), nach Trehams Zeichnungen von Collins mit einer Schönheit und harmonischen Stimmung der Farben ausgeführt sind, die sich bei andern englischen Glasmalern unsers Jahrhunderts nur selten wiederholen.

Ebdschiz, ein ägyptisches (etwa eine Stunde von Medinet Elfaium entferntes) Dorf, in dessen Nähe sich ein merkwürdiger Obelisk befindet. Er liegt in einem Kornfelde, in zwei Stücke zerbrochen und halb im Boden begraben. Wie man durch Nachgrabungen entdeckt hat, ist seine dem Boden zugekehrte Seite ohne Verzierung; dagegen sind die beiden Nebenseiten mit einer königlichen Inschrift geschmückt, welche in grossen prächtigen Hieroglyphen den Vornamen Osertisen enthält. Die Bilderschrift gleicht ungemein der demselben Könige gewidmeten Inschrift auf dem Obelisken von Matarieh (Heliopolis). Auf dem Vordertheile des Obelisken von Ebdschiz sind in fünf Abtheilungen kleine Vollbilder des genannten Pharao zu sehen, der in einer Stellung des Erstaunens vor mehren Göttern und Göttinnen dasteht. Von den darunter befindlichen Hieroglyphen hat Lepsius Abdrücke genommen.

Ebeling, Ernst, Baumeister zu Hannover, geb. daselbst am 29. Oktober 1804, begann hier seine ersten architektonischen Studien unter Leitung des verst. Hofbau-

raths Witting, setzte dieselben im Atelier des Oberbaudirectors Weinbrenner zu Karlsruhe von Anfang des J. 1823 bis zu Weinbrenners Tode (Frühling 1826) fort, ging im Sommer 1826 nach Italien und kehrte nach einem zweijährigen, von der hannoverschen Regierung unterstützten Aufenthalte daselbst (grossentheils zu Rom) im Herbst 1828 nach Hannover zurück. Vom Frühling 1829 an fand er bei den dasigen Militärbauten Beschäftigung, und bei Errichtung der höhern Gewerbschule Hannovers ward er an derselben als Lehrer der Architektur angestellt. 1831 erhielt er von der Regierung den Auftrag, gemeinschaftlich mit dem Leibchirurg, jetzigen Hofrath Dr. Holscher die beim Ausbruch der Cholera an den preussisch-polnischen Grenzen errichteten Contumazanstalten in Augenschein zu nehmen, um danach eine solche Anstalt an der Elbe (bei Damnatz) einzurichten. Die Aufstellung der Alexanders-Säule im Sept. 1832 gab ihm Veranlassung, Petersburg zu besuchen. 1843 unternahm er eine zweite Reise nach Italien. — Die vorzüglichern nach seinen Entwürfen ausgeführten Gebäude in Hannover sind: die höhere Gewerbschule, das Kadettenhaus, die Blindenanstalt. Die erstere ist, was die Architektur ihres Aeussern betrifft, im ernsten und einfachen Stylcharakter der florentinischen Bauwerke des 15. Jahrh. gehalten; die Erbauung dieser würdigen Gewerbshochschule, deren Kosten sich auf 56,000 Thaler beliefen, fällt in die Zeit von Beginn 1835 bis Oktober 1837. Eine detaillirte Beschreibung (nebst Vorderansicht und Grundrissen) des der hannoverschen Hauptstadt zur Zierde gereichenden Gebäudes liefert Karl Karmarsch in seiner 1844 in 2. Aufl. erschienenen Schrift: „Die höhere Gewerbschule in Hannover.“ (S. 115 — 126.)

Ebenist, Kunstschreiner.

Eberbach, ehemalige Cisterzienserabtei an der südlichen Abdachung des Taunusgebirgs, weist zwei kunstgeschichtlich interessante Kirchen auf, die sogenannte ältere und die grössere Klosterkirche. Die grössere (die eigentliche Hauptkirche des Klosters) erscheint als eine mächtige romanische Gewölbkirche, streng und schmucklos ausgeführt, wie es bei den Kirchen des Cisterzienserordens Sitte war. Sie ist um Mitte des 12. Jahrhunderts gegründet und im J. 1186 eingeweiht worden. Die Behandlung ihrer Formen entspricht auch ganz dieser Bauzeit. — Die sogen. ältere Kirche (falls dies Gebäude überhaupt eine eigentliche Kirche war) bildet einen oblongen Raum, welcher durch zwei Säulenstellungen mit überhöht spitzbogigen Kreuzgewölben in drei Schiffe von beinah gleicher Breite und Höhe geschieden wird und an der einen (gen Süden liegenden) Schmalseite mit einem kleinen quadratischen Ausbau versehen ist. Alles Detail hat hier die zierlich elegante Ausbildung des spätromanischen Styls. In F. Geier's und Görz' „Denkmalen romanischer Baukunst am Rhein“, wo die ersten drei Kupferblätter diese Kirchen betreffen, wird darzuthun gesucht, dass die letztgedachte die ursprüngliche, zu Anfang des 12. Jahrh. erbaute Kirche sei, da sie wirklich an der Stelle befindlich ist, wo die ältern Klostergebäude standen. Diese wurden aber im Beginn des 13. Jahrh. in ein Hospital umgewandelt, und es lehrt der Augenschein, dass die in ihren Detailbildungen durchaus den Formen dieser spätern Zeit entsprechende Kirche zu den Hospitalanlagen gehörte, also gleichzeitig mit denselben aufgeführt wurde.

Eberhard, Franz und Konrad, zwei in ihrer Blütenzeit unserm Jahrhundert angehörende bairische Bildschnitzer und Bildhauer, die ihre Trefflichkeit zumeist in Reliefcompositionen, Medaillons und Büsten beurkundet haben. Diese Kunstgebrüder, deren Vater und Grossvater schon Bildhauer waren, sind zu Hindelang im Allgau geboren (Konrad, der Jüngere, am 24. Nov. 1768). Sie begannen unter väterlicher Leitung schon früh in Holz zu schnitzeln und in Stein zu meiseln, zumeist für Kirchen, sowohl einzelne Heiligenfiguren als auch gruppenreiche Darstellungen im Kleinen, und zeichneten sich bald in ihrer Bildnerei, wobei sie mit völlig religiösem Sinne zu Werke gingen, durch ausserordentlich sorgfältige und zierliche Arbeit aus. Die naive Herzenseinfalt, die sich in den vielen (in der Künstlerheimath bei Privatpersonen befindlichen) Jugendarbeiten der Eberhards ausspricht, blieb ganz dieselbe in den spätern Werken, welche von den Eberhards als gereiften Männern und Meistern geschaffen wurden. Diese tiefe und so anmuthig sprechende Innigkeit ist der Grundzug, der all' ihre Darstellungen auszeichnet und auf Jeden, der den Sinn dafür mitbringt, die anziehendste Wirkung übt. So erscheint bei den Eberhards die Anschauungsweise des frommgläubigen Mittelalters mit den technischen Fortschritten der neuern Vernunftzeit auf das Anmuthigste und Wirksamste vereinigt. Aus jedem ihrer Gebilde athmet der tiefreligiöse Geist, von welchem sie bei der Arbeit selbst beseelt waren; ihr Leben aber war ein eng verbrüdertes Streben nach künstlerischer und geistiger Vollkommenheit, nach ächtchristlicher Künstlervollendung. — Der letzte Kurfürst von Trier und Fürstbischof von Augsburg, Clemens Wenzeslaus, der den Sommer

über in Oberstorf wohnte und häufig nach Hindelang kam, gewährte dem jüngern Eberhard im J. 1798 die Hilfsmittel zum Besuch der Münchener Akademie. Hier erweiterte denn Konrad seine Bildung im Atelier des Roman Boos; doch begann erst seine eigentliche Kunstentwickelung, als das Augsburger Bisthum an Baiern gefallen und er bei dieser Gelegenheit von seinem ihn bisher beschäftigenden fürstbischöflichen Gönner an den König Max und den Kronprinzen Ludwig empfohlen worden war. Letzterer gewährte ihm nun die erfreulichste Unterstützung, sandte ihn mit Aufträgen nach Rom und liess ihm hier volle Musse zum Studium der klassischen Gebilde. Während seines Aufenthalts in Italien arbeitete er aus karrarischem Marmor eine Muse mit dem Liebesgott (dieselbe ist 4 F. 2 Z. hoch und befindet sich in der Glyptothek zu München, im Saale der Neuern); mehre Büsten für die Walhalla; die jugendlich kräftige Gestalt eines Faun, der in behaglicher Ruhe mit etwas vorgestrecktem rechten Beine auf einem Weinschlauche ruht, während ihm auf dem linken zurückgezogenen Schenkel der weinlaubekränzte Bacchusknabe sitzt, der ihn am Barte zupft; eine Leda von ausserordentlich frischem Liebreiz, welche auf einem Steine sitzt und darauf ihre Rechte stützt, während die Linke sich an den Hals des an ihr mit leiser Flügelbewegung emporgerichteten und zu ihr sehnsüchtig emporschauenden Schwanes schmiegt; endlich eine Diana in vorschreitender Bewegung, welche in einem dünnen eng anschmiegenden Gewande, dessen fliegende Falten rückwärts sich vereinigen, mit dem Bogen in der Linken und mit dem Köcher auf dem Rücken durch den ihre Rechte erfassenden Amor sich zum Endymion führen lässt. Diese schönen Statuen des Faun, der Leda und der Diana aus karrarischem Marmor fanden ihre Aufstellung im Kabinetsgarten zu Nymfenburg, wo sie noch heute ihre Stelle vor dem damaligen Sommerlogis des Königs Max einnahmen. — Im J. 1816, wo Konrads Ernennung zum Professor der Bildhauerei an der Münchener Akademie erfolgte, entstand sein herrliches Relief zum Grabmal der Prinzessin Karoline, das sich rechts im Seitenschiffe der Theatinerkirche befindet. „Zwei Engel lüpfen den Vorhang vor dem Ruhebett des sterbenden Kindes, damit die Mutter, sich zu den Lippen der geliebten Tochter hinneigend, das letzte Lebewohl der scheidenden Seele zuhauche.“ Ausserdem führte er mehre Reliefs aus, die alt- und neutestamentlichen Inhalts sind, arbeitete Büsten der heil. Jungfrau und des Heilands und stellte auch *en buste* mehre seiner Freunde dar. Neben diesen Arbeiten entstand ein Bildniss des Feldmarschalls und Grafen Münnich, auf welchen Deutschen, der Russland gedient hat, sein Vaterland durchaus nicht stolz ist. (Dies Porträtstück ist in der Glyptothek aufgestellt, und zwar sehr passend neben dem Bilde des teutonischen Waldpoeten Grafen Leopold Stolberg, welcher Roms Knecht ward.) — Für die Allerheiligenkirche zu München schuf Konrad das Portalrelief, welches den segnenden, das Evangelienbuch mit dem A und Ω haltenden Welterlöser (thronend auf den vier evangelischen Thieren und verehrt von Maria und Johannes dem Täufer) zur Vorstellung hat; ferner auf den Thürpfeilern daneben die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus. Auch entstanden unter seiner Hand die kolossalen Sandsteinbilder des Erzengels Michael (Sinnbild der Gerechtigkeit) und des heil. Ritters Georg (Sinnbild der Tapferkeit), welche zu Seiten des Haupteinganges am Isarthore der Residenz stehen. — Zu Konrads weitern Werken von Bedeutung gehören die Denkmale der Bischöfe Sailer und Wittmann im Regensburger Dome. Die Ausführung dieser marmornen Grabdenkmale erfolgte ebenfalls im Auftrage König Ludwigs, jedoch unter reicher Beisteuerung des Diözesanklerus und der Bisthumsgläubigen. Ihre Aufstellung im Dome fand im J. 1837 statt, wo sie am 2. September durch Franz Xaver Schwäbl, den würdigen Nachfolger der verklärten Bischöfe, in Gegenwart der Behörden, des Klerus und der Landwehr der Stadt Regensburg nach einem Todtenamte feierlich eingesegnet wurden. Das Denkmal des ehrwürdigen Johann Michael Sailer (welches hier im Holzstich von Aloys Brunner mitgetheilt wird) besteht in einer Gruppe von drei lebensgrossen, ganz ausgearbeiteten Figuren. In der Mitte sitzt auf dem bischöflichen, im altdeutschen Style gearbeiteten Stuhle der hochwürdige Seelenhirt im Amtsschmucke, eine treue Bildnissgestalt, das Haupt rechts emporgerichtet zum Crucifix, die linke Hand an die Brust haltend und in der Rechten die Feder fassend wie im Begriff um in das von einem knieenden Ministranten ihm dargebotene offene Buch zu schreiben. Von der andern Seite naht dem Bischof ein zweiter Kirchendiener, der in der Rechten ein grosses Buch und in der Linken den Krummstab hält. Das zweite, dem Nachfolger Sailers Georg Michael Wittmann geweihte Marmormonument schildert diesen Frommen, der ein halbes Jahrhundert hindurch unter den Regensburger Diözesanen gelebt und für dieselben gewirkt hatte, im Moment seiner Auflösung; man sieht ihn nur einfach durch die Mütze als Bischof bezeichnet auf einem

Sarkophage ruhend und mit gefalteten Händen seine scheidende Seele dem Gekreuzigten befehlend, dessen Bild sich über seinem Lager erhebt. — Auch Arbeiten in Alabaster gingen aus Konrads Hand hervor, namentlich mehre kleinere religiöse Darstellungen, bei welchen ihn sein Bruder Franz unterstützte, der im J. 1836 zu München verstarb. In den letzten Jahren beschäftigte sich Konrad häufig mit der Ausführung von Zeichnungen ernster religiös-symbolischer Entwürfe, deren er manche auch früher schon in Oelbildern in eigenthümlich an-

(*Grabmal des Bischofs Sailer.*)

muthiger Weise vollendete. So entwarf er die durch drei lithographirte Blätter bekannte Composition der Kirche Gottes auf Erden und zeichnete in vier Blättern, welche Claudius Schraudolph lithographirt hat, die Wallfahrt nach dem heiligen Berge am Feste der Himmelfahrt Mariens. Sein (oben gerundetes) Basrelief an der neuen kön. Hofkapelle: der thronende Christus mit den Symbolen der Evangelisten, zu dessen Seiten Johannes und Maria knieen, wurde in einer Lithographie (in gr. Querf.) durch J. B. Müller wiedergegeben.

Eberle, Adam, geb. zu Aachen 1805, gest. 1832 in Rom, erhielt seine Erziehung und Bildung zu Düsseldorf, wohin sein Vater, ein Messerschmied, von Aachen übergesiedelt war. Adam kam grade zur Zeit auf die Düsseldorfer Akademie, als Peter Cornelius das Direktorat derselben übernahm. Mit aller Innigkeit und Verehrung schloss er sich dem grossen Meister an und folgte diesem auch mit Ernst Förster und Andern nach München. Cornelius erkannte in ihm einen seiner talentvollsten Schüler und besonders einen der berufensten Jünger für monumentale Malerei. Ein ausserordentliches Probestück *al fresco* leistete Adam im kön. Odeon zu München, wo er nach kurzen Vorübungen im Frischmalen sofort das kolossale, den Apollo unter

den Hirten darstellende Deckengemälde ausführte und seine künstlerische Begabung auf das Unzweideutigste darthat. Hierauf malte er in den Arkaden des Hofgartens die Belehnung Maximilians I. von Baiern mit der Churwürde, erarbeitete sich aber mit diesem Werke so wenig Befriedigung und so vielen Aerger, dass er, ein sonst lebensfroher Jüngling, in schwarz sehende Unzufriedenheit und traurige Herzensgedrücktheit verfiel, aus der ihn selbst seine Reise nach Rom, die er 1829 antrat, nicht herausriss. Vielmehr versank er immer tiefer in Schwermuth und vernichtete, nie sich genügen könnend, oft die Arbeit von ganzen Wochen. Nachdem er in Rom die Cartons zur Decke der Michelangelo-Loggia der Münchner Pinakothek vollendet und noch zwei Sepiazeichnungen (die Fahrt der Apostel Peter und Paul nach Rom und den grossartig gedachten, wiewohl unbeendigten Entwurf: „die von Babel gefangene Jerusalem, ihrer übermüthigen Feinde Hohn und Spott, von ihren Profeten gewarnt und gestraft, beweint und getröstet“) unternommen hatte, wollte er sich eben zur Rückreise nach Baiern anschicken, als der Tod plötzlich seine ohnehin einer andern Welt zugewendete Seele aus den schwachen Banden der Körperlichkeit erlöste. Er erhielt als Protestant sein Grab an der Pyramide des Cestius und ward am Charfreitage besagten Jahres bestattet. In dem bekannten Werke des Grafen Raczinsky findet man ein Bildniss dieses hochbegabten, leider zu früh dahingeschiedenen Künstlers mitgetheilt und zugleich dessen letzte unvollendet gebliebene Zeichnung wiedergegeben.

Eberle, Robert, ein geschätzter Thiermaler zu München, der den Ziegen, Rindern und Schafen seinen Pinsel widmet. Im J. 1844 kaufte der Münchener Kunstverein ein Eberlesches Gemälde voll Natur und Wahrheit: die Heerde ruhender Schafe, welche nebst dem Hirten und seinem Hunde im Schatten eines dichten Gebüsches vor den glühenden Stralen der Sonne Schutz gesucht haben. Im folg. J. sah man im Lokal des genannten Kunstvereins wieder ein treffliches Heerdenstück von Eberle ausgestellt. Der Schäfer treibt am Morgen die Schafe aus; das Wetter ist etwas nebelig und zweideutig, aber frisch. Die blökende Heerde hat soeben das Gehöft verlassen; der Hirt schreitet mitten unter seinen Schafen einher und ruft seinem Weibe, das mit einem kleinen Kinde am Thore sitzt, den Abschied zu; ein älterer Knabe hat sich auf einen Bock geschwungen, um darauf zu reiten, gleitet aber bei diesem Versuche an der Seite herab. Grosse Bäume gewähren links eine Durchsicht ins Dorf; man sieht in der Ferne einen Bauer im Begriff die von der Arbeit des vorigen Tages noch müden Gäule aus dem Stalle zu ziehen. Alles im Bilde erinnert an einen kühlen Frühmorgen und ist vortrefflich gemalt, die Schafe haben ein weiches Vliess und durchaus naturtreue Zeichnung; man glaubt sie in allen Tönen einer Oktave blöken zu hören. Auch der Hund, der voran ist und nach seinem Herrn umschaut, ist ein schöner Schäferhund voll Wahrheit und treuer Natur. Etwas grössere Sparsamkeit mit Lufttönen würde dem Bilde eine angenehmere Wärme verliehen haben, doch lag diese vielleicht eben nicht in der Absicht des Künstlers. — In den Heften des Münchner Radir-Vereins findet man von Rob. Eberle mehre Radirungen (z. B. Schafe im Stalle etc.), im Münchner Album mehre lithographische Originalzeichnungen (z. B. das Viehstück mit der Unterschrift: der Gescheidtere gibt nach) und in den Münchener Blättern für Kunst, schöne Literatur und Unterhaltung eine Steinzeichnung in Tondruck: der Maler auf der Alp bei Bock und Ziegen.

Ebermayr, Joh. Erhard, ein Schüler des M. Kastner und des Giordanisten Joh. Murrer, lebte 1659—92, arbeitete zu Nürnberg und malte z. B. für die dasige Barfüsserkirche eine Abnehmung Christi vom Kreuz.

Ebers, Emil, geb. zu Breslau im J. 1808, zählt zu den bedeutendsten Düsseldorfer Volksmalern und ist bereits im Art. „Düsseldorf“ gewürdigt worden. Hier ist nur nachzutragen, dass dieser früher durch seine Schmuggler- und Schandarmenbilder bekannt gewordene Meister in letzter Zeit mit noch mehr Glück See- und Strandbilder gemalt hat. Dahin gehören Gemälde wie das Rettungsfloss und das strandende Schiff. In ersterem Bilde findet man eine lebendige und überzeugende Darstellung der Freude einer auf offenem Meere dem Untergange preisgegebenen Schiffsmannschaft, die von ihrem aus Trümmern zusammengesetzten Floss aus ein Schiff in der Ferne erblickt. Das andere Gemälde, die Schilderung einer Strandung, zeichnet sich sowohl durch feine Charakteristik und lebendigen Ausdruck als durch sorgfältige Durchführung aus.

Eberstein (Alt- und Neu-Eberstein) bei Baden-Baden. Vom berühmten alten Badener Schlosse führt ein freundlicher Waldweg eine reichliche halbe Stunde weit zu den Ruinen der Ebersteinburg (Alt-Eberstein), welche nah bei dem gleichnamigen Dorfe wie ein Adlernest am Felsen hängt. Diese Ruinen sind nicht von grossem Um-

fange, gewähren aber durch die freiere Lage eine freiere und sehr schöne *Fernsicht.* Man überschaut von dem Gemäuer aus nicht nur das Rheinthal, sondern auch einen Theil des Murgthals. Das Jahr ihrer Erbauung ist unbekannt; vielleicht selbst war diese Veste ursprünglich ein Römerkastell. In der Geschichte erscheint die Ebersteinburg als Sitz der von den Zähringern abstammenden mächtigen Grafen von Eberstein. Im Jahr 1356 zerstörte Graf Eberhard von Würtemberg die Burg, welche aber von den Ebersteinern alsbald wieder aufgebaut ward. Aus der Fehde mit dem Würtemberger entstand der berüchtigte Schlegelkrieg, in welchem ein grosser Theil des schwäbischen Adels sich zur Fahne der Ebersteiner schlug. Durch eine Heirath Markgraf Rudolfs erhielt das Haus Baden das erste Recht auf die Burg und Grafschaft Eberstein. Im J. 1660 starb das Haus aus, und die Markgrafen kamen nun in den Besitz. — Zu dem Schlosse Neu-Eberstein führt der Weg von Baden aus in zwei Stunden über die Höhe in das Murgthal, eine der schönsten Gegenden Deutschlands, welche in der mannigfachsten Abwechselung das Grossartige und Furchtbare mit dem Anmuthigen und Lieblichen verbindet. Der Anblick von der Höhe herab auf das unten an der Murg liegende Städtchen Gernsbach lässt sich kaum mit Worten beschreiben. Von Gernsbach führt die Strasse zunächst längs der Murg hin zu einem kleinen Hügel, auf welchem eine alte, von frommen Pilgern noch besuchte Kapelle, der Klingel genannt, steht. Rechts hinter der Kapelle zieht durch den lichten Tannenforst eines fast senkrecht vom Ufer aufsteigenden Berges ein höchst anmuthiger breiter Weg im Zickzack zu der Burg Eberstein, die, wahrscheinlich im 13. Jahrh. erbaut, bis vor ungefähr drei Decennien noch in Ruinen lag. Da liess der verstorbene Markgraf Friedrich, zweiter Sohn des verewigten Karl Friedrich, die alte Burg aus den Trümmern wieder erbauen, in gothischem Geschmack neu einrichten und mit einer einfachen Gartenanlage umgeben. Schwerlich möchte es in Deutschland eine Lage geben, die sich mit der von Neu-Eberstein vergleichen liesse. Rückwärts schweift der Blick durch die Thalöffnung frei bis zu den fernen Vogesen hin; tief unten liegt Gernsbach am brausenden Strome; aufwärts erheben sich zwei Gebirgsreihen in den abwechselndsten und kühnsten Gestalten; die Dörfer Obergroth, Hilpertsau und Weissenbach reihen sich, zum Theil unter Bäumen versteckt, an der Windung des Flusses hin; am hohen Granitufer liegt Langenbrand und von der waldigen Berghöhe blickt das einsame Bremersbach herab.

Eborarii heissen im Latein die Elfenbeinarbeiter. Bei den Hellenen hiessen sie Elephanturgoi.

Ebouziner, franz. Ausdruck für das Behauen der Bruchsteine zu Werkstücken.

Ebrach. — Burg-Ebrach heisst ein oberfränkischer Flecken zwischen Bamberg und Würzburg, in dessen Nähe Kloster-Ebrach liegt, ein säcularisirtes Cisterzienserkloster mit prächtiger Kirche. Es war bereits im J. 1119, als 12 Cisterziensermönche von dem französischen Kloster Morimonde im Steigerwalde, dem Gebiete der Dynasten von Ebrau, einwanderten. Diesen Ankömmlingen überliessen bald nachher (1126) die Grundherren, Richwinus, Berno und ihre Schwester Berthrada, das Schloss Ebrach mit einem nicht unbedeutenden Grundbesitz zur Errichtung einer Abtei ihres Ordens, und legten auf diese Weise den ersten Anfang zu ihrer einstigen Grösse. Zu gleicher Zeit gelangte sie durch die Verbindung derer von Ebrau mit dem hohenstaufischen Hause in die besondere Gunst des letzteren; insbesondere aber hielten sich König Konrad III. und seine Gemahlin Gertrudis oft und gern hier auf. Das Andenken an diese verschiedenen Beschützer und Wohlthäter des Klosters erhält noch gegenwärtig ein gemeinsames Monument, welches, nach den Zügen der Buchstaben zu urtheilen, aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührt. Die zwei ersten Stifter von Ebrau, so wie auch König Konrad III. halten mit ihren Händen die Figur einer kleinen Kirche vor sich. Umher steht unter den einzelnen betreffenden Figuren: *Richwinus. Berno. Fridericus. Dux. Suevorum.* (Herzog Friedrich von Schwaben, auch einer der hohenstaufischen Begünstiger des Klosters). *Gertrudis. Regina. Conradus. Rex. Romanorum. Berthradis. Fundatores. hujus. monasterii. Ebracensis. MCXXVI.* (Weil der erste Bau des Münsters zu Ebrach im J. 1152 noch nicht vollendet war, so wurde König Konrad III. nach seinem am 15. Februar d. J. erfolgten Tode im Dome zu Bamberg beigesetzt.) Besondere Monumente sind ausserdem dem Andenken der Königin Gertrudis (nicht weit vom Hochaltare, mit einer Inschrift von 1269) und dem Herzoge Friedrich von Schwaben (mit einer Inschrift, welche wie die dargestellte Figur die Züge des funfzehnten Jahrhunderts an sich trägt) geweiht. Seitdem war diese Abtei in fortdauerndem Zunehmen begriffen, bis sie beim Ausbruche des hauptsächlich Franken heimsuchenden Bauernkrieges im J. 1525 von den Aufrührern belagert, eingenommen, geplündert und theilweise verwüstet wurde. Kaum war hierauf der unter Abt Johann III. begonnene Neubau unter Hieronymus

(† 1615) vollendet worden, so führte der dreissigjährige Krieg neue Unglücksfälle herbei; das Kloster verlor seinen Schatz, wurde verwüstet, musste schwedische Besatzung einnehmen und ausserdem noch bedeutende Contribution zahlen. Gleichwohl war es dem noch bis zu seiner Aufhebung mit reichem Grundbesitz (8 Aemtern und 54 Ortschaften) ausgestatteten Kloster möglich, sich in den nächstfolgenden Zeiten wieder zu seinem frühern Wohlstande zu erheben, so dass sich der Abt Ludwig in den Stand gesetzt sah, im J. 1688 den letzten Neubau zu beginnen, welchen darauf Candidus Pfister und Baumann vollendeten. Seitdem blieb das Gebäude im Wesentlichen unverändert; dagegen wurde das Innere der Kirche in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit neuer Stuccaturarbeit und starker Vergoldung auf eine verschwenderische Weise verziert, welche, so prachtvoll sie an sich ist, doch den Eindruck des alterthümlichen Gebäudes vielfach stört. Die sehr solid aus gelblichen Quadersteinen aufgeführte Kirche gehört dem 13. Jahrh. an. Ihr Bau währte von 1200 bis 1285. Sie hat in der Breite des Kreuzes 261 und in der Länge 294 Fuss, und ruht auf 30 starken Pfeilern. Noch hat sich aus der ältesten Zeit die ursprüngliche kleine Kirche unter dem Namen der Michaelis-Kapelle erhalten; dieselbe erscheint als ein Seiten- oder Anbau der Hauptkirche. Ueberdiess enthält diese Kirche noch viele Monumente von solchen Gliedern gräflicher oder adlicher Familien, die sich während ihres Lebens als Wohlthäter gegen dieselbe bezeigt haben. *Groppius* hat sie zum Theil in Kupfer stechen und erläutern lassen in: *Monumenta sepulchralia ecclesiae Ebracensis, Wirceburgi* 1730. 4. Eins der merkwürdigsten ist das Sepulchralmonument, worauf Konrad und Mathildis aus dem edlen Würzburgischen Geschlecht der „Zeuffel“ (Teufel) abgebildet sind, indem daher das Sprüchwort entstanden ist: „Zu Kloster Ebrach liegt der Teufel und seine Mutter begraben.“ Eine andre Curiosität ist, dass seitdem Sigfrid, der achtundzwanzigste Bischof von Würzburg, der von ihm besonders geliebten Kirche zu Ebrach sein Herz, als ein ewiges Zeichen seiner Gewogenheit, vermacht hatte, auch die Herzen aller folgenden Bischöfe (37 an der Zahl) von 1143 bis 1617, wo Bischof Julius Echter diesen Gebrauch abstellte, hier begraben wurden. Dabei fand folgende Anordnung statt. Das Herz ward in einem Glase verwahrt, auf einem mit schwarzem Tuche behangenen Leichenwagen unter einer Begleitung zu Pferde nach Ebrach geführt; demjenigen aber, der es überbrachte, musste das Kloster eine Laienpräbende geben, wogegen es Wagen und Pferde behielt. Gegenwärtig wird diese prachtvolle Kirche als Pfarrkirche für das Dorf Burgebrach verwandt, die klösterlichen Gebäude aber dienen theils zur Wohnung des Pfarrherrn, theils zu ökonomischen Zwecken.

Echafaud, Gerüst. Echafaud volant, fliegendes Gerüst.

Echarpe, soviel wie Krahn.

Echelle, verjüngter Maasstab.

Echellon, Treppenstufe, auch Leiter.

Echidna, eine Tochter des Tartarus und der Erde, wird von den Mythographen als ein Ungeheuer geschildert, welches zum Verderben der Sterblichen in einer Höhle hauste. Man stellte sich die Echidna halb als Jungfrau mit schwarzen Augen und halb als grässliche blutgierige Schlange dar. Die Sage erzählt, dass diese Schlangenjungfrau sich mit dem flammenspeienden Erdriesen Typhon begattet und darauf den mehrköpfigen Hund Orthus, den Cerberus, die Lernäische Hydra, die Chimära, die Sfinx und den Nemeischen Löwen geboren habe. Als das Land, wo die Echidna hauste, wird Scythien angegeben, wenigstens in der Sage, welche den Herkules mit ihr zusammenbringt. Laut der letztern Mythe sagte sie dem Halbgotte, wo seine ihm während seines Schlafes davongelaufenen Pferde seien, unter der Bedingung, dass er einige Zeit bei ihr ausruhe. Das that denn (nach einigem Kampfe mit ihr) der starke Gott, und so zeugte er mit ihr drei Söhne: den Agathyrsus, den Gelonus und Scythes. Später ward sie im Schlaf durch den Argus Panoptes überrascht und getödtet. — In den Darstellungen erscheint die Echidna, entsprechend der Sage, den Giganten ähnlich gebildet, nur mit weiblichem Oberkörper. Auf Münzen von Perinthos, wo besonders viel Herkuleskämpfe vorkommen, findet man auch den Kampf mit der Echidna. (Mionnet Nr. 273; vergl. Zoëga 65.)

Echinus, die klassische Benennung des Viertelstabes oder Wulstes, jenes architektonischen Gliedes, das in den Kapitälen der ionischen und dorischen Säulen unmittelbar unter der viereckigen Platte als Uebergang von dem runden Schafte zur Platte angebracht wird. Bei der ionischen Säule ist er mit Eiern verziert und stark gekrümmt; bei der dorischen hat er eine schöne sanftgekrümmte Form und ist unterhalb mit drei bis vier Reifchen verziert; die Höhe jedes einzelnen Reifchens beträgt ½ Pars, die Höhlung ebenfalls ½ Pars und die Ausladung 1½ Pars. In der Frühzeit hellenischer Baukunst war der Echinus schwerfälliger durch seine starke Biegung; in

der Perikleischen Zeit aber verflachte er sich und später noch immer mehr, so dass er fast eine gerade Linie bildet.

Echion hiess ein Bildgiesser und Maler des alten Griechenlands. Plinius gedenkt dieses Künstlers besonders als Malers und nennt von ihm eine *nova nupta verecundia notabilis*, von welcher man vermuthet, dass sie das Urbild zur „Aldobrandinischen Hochzeit" abgegeben haben dürfte.

Echo, die Nymfe. — Die Echo als selbständiges göttliches Wesen kommt in den homerischen Gedichten nie, bei den Lyrikern und Dramatikern nur äusserst selten vor. Erst allmälig hat sie sich aus dem Chor der Berg-, Wald- und Wassernymfen unter besonderem Namen, in bestimmterer, qualitativ beschränkterer, aber quantitativ deshalb ausgedehnterer Wirksamkeit ausgeschieden. Der Berg- und Waldgott Pan, der Lärmliebende und Viellärmende, hatte eine inbrünstige Liebe zu der Nymfe des Schalles und Wiederhalles; er fand aber keine Erhörung, denn ihr Herz war dem schönen Jäger Narcissus zugewendet. Oft hatte sie, erzählt Ovid in den Metamorphosen III, 357 ff., die Hera, wenn sie den Zeus bei den Nymfen zu überraschen gedachte, mit ihrem Geplauder so lange verweilt, bis die Nymfen entronnen waren. Als Hera dies merkte, schwur sie ihr Rache:

> Dieser Zunge Gewalt, die mich belistete, sprach sie,
> Soll dir gering hinfort, und kurz der Stimme Gebrauch sein. —

So wird Echo zur Nymfe, die weder zuerst zu reden vermag, noch zu schweigen gelernt, wenn ein Anderer redet. Sie sieht den schönen Narcissus in den Waldthälern jagen, und entbrennt in Liebe zu ihm. Oft will sie ihre Liebe gestehen, aber ihre Natur gestattet es nicht, dass sie zu reden beginne. Desto aufmerksamer lauscht sie auf das Wort des Geliebten. Verirrt von den Begleitern

> Rief er: ist Keiner denn hier? und hier! antwortete Echo;
> Jener staunt, und indem er mit spähendem Blicke sich umsieht,
> Rufet er: Komm! laut auf; Komm! ruft sie dem Rufenden wieder.
> Rückwärts schauet er; Keiner erscheint. Was, rufet er endlich,
> Meidest du mich? Was meidest du mich? antwortet die Stimme.
> Jener besteht, und getäuscht von des Wechselhalles Gegaukel,
> Hier uns vereiniget! ruft er; und freudiger keinen der Töne
> Nachzutönen bereit: uns vereiniget! ruft sie entgegen;
> Und sie gefällt in den Worten sich selbst. Aus dem dicken Gesträuch nun
> Trat sie hervor, mit dem Arm den ersehnten Hals zu umschlingen.
> Jener entflieht, und entfliehend: Hinweg die umschlingenden Hände,
> Saget er; lieber den Tod, als dir mich zu schenken, begehr' ich!
> Nichts antwortete jen', als: Dir mich zu schenken begehr' ich!
> Und die Verachtete schlüpft in den Wald; ihr erröthendes Antlitz
> Deckt sie mit Laub, und lebt seitdem in einsamen Grotten.
> Dennoch haftet die Lieb', und wächst von dem Schmerze der Weigrung.
> Wachsame Sorge verzehrt den schwindenden Leib zum Erbarmen;
> Ganz verschrumpft ihr die Haut vor Magerkeit, und es entfliegt ihr
> Jeglicher Saft in die Luft; nur Laut und Gebeine sind übrig.
> Tönend bleibet der Laut; das Gebein wird in Felsen verwandelt.
> Immer noch lauscht sie im Wald, und nie auf dem Berge gesehen,
> Wird sie von Allen gehört; ein Nachhall lebet in jener.

Den Grund, warum Narciss die Liebe der Echo verschmähte, findet man darin, dass er ein Wesen verschiedener Art war, ein Dämon, der die Stille und Ruhe liebt, wie denn die Narcisse bei den Alten in enger Beziehung zum Tode stand, und das Sichimwassersehen Tod für den, der sich gesehen hat, selbst oder für einen seiner Angehörigen bedeutet. (*Artemid. Oneirocrit. II*, 7.) Daher hat man auch vermuthet, dass die Jünglinge mit über das Haupt geschlagenen Armen und entsprechendem Ausdruck des Gesichts, die sich auf Sarkophagreliefs und in einigen runden Werken finden, den Narcissus als einen Genius der ewigen Ruhe oder des Todes auf sein Bild sehend darstellen. Indess gehört diese Vermuthung zu den gewagtesten Folgerungen, wie sie denn auch bereits, namentlich durch Chr. Walz, entschiednen Widerspruch erfahren hat. — Hinsichtlich der Kunstvorstellungen der Echo bleibt zu bemerken, dass im Alterthum ihre bildlichen Darstellungen nicht selten waren, denn der ältere Philostratus erwähnt eines Erzbildes der Echo, und in der Anthologie finden sich mehre Epigramme auf Bilder derselben; ob sich aber unter dem auf uns gekommenen Statuenvorrath ein Bild der Echo finde, ist sehr zweifelhaft. Dagegen glaubt Wieseler sie auf zwei pompejanischen Gemälden im Museo Borbonico, *Vol. VII. Tav. IV.* und *Vol. I. Tav. IV.*, in Verbindung mit Narciss zu erkennen. (Vgl. Die Nymfe Echo, eine kunstmythologische Abhandlung von Prof. Fr. Wieseler in Göttingen. 4. 18 S.

nebst einer Bildertafel. Erschienen 1844 in Commission der Dieterichschen Universitätsbuchhandlung zu Göttingen.)

Echter, Maler in Danzig. Von ihm ist interessant ein Bildniss des verstorbenen Kaisers Franz, das 1842 zur Berliner Ausstellung kam. Persönlichkeit und Schicksale des Dargestellten wurden wohl selten von einem Maler so zusammengefasst, wie in diesem Bilde geschehen ist.

Echternach, unfern von Trier, weist die alte St. Willibrodkirche auf, welche zu den interessantesten deutsch-romanischen Basiliken zählt. Diese Kirche, geweiht im J. 1031, hat jene schön gemessene Anordnung des Innern, welche man an den etwas jüngern Basiliken zu Huysburg und Drübeck in den sächsischen Landen bewundert. Die korinthisirenden Säulenkapitäle in St. Willibrod hält Prof. Kugler, der das Gebäude selbst untersucht, für antik, d. h. ursprünglich einem Monumente der spätrömischen Zeit angehörig, von dem man sie für den Bau der Kirche entnommen haben wird. Die übrigen Details, namentlich die Deckgesimse der Pfeiler, sind mit grosser Entschiedenheit der Antike nachgebildet, welcher Umstand sich leicht auch durch den Einfluss der mannichfaltigen Römerdenkmale zu Trier erklärt.

Eckersberg, Christoph Wilhelm, ein Holsteiner (geb. 1783 zu Sundevit), wird den bedeutendsten Geschichtsmalern Dänemarks beigezählt. Seine erste Bildung empfing er auf der Kopenhagener Akademie; seine höhere Ausbildung aber verdankt er seinen vieljährigen Studien, die er in Italien und Frankreich machte. Im J. 1817 vollendete er das grosse, energisch ausgeführte Gemälde, welches den auf einem Felsenstück stehenden Moses zeigt, wie derselbe dem Meere befiehlt, den Pharao und dessen Heer zu verschlingen. Man rühmt die sinnreiche Composition, den grossen Styl und die schöne Farbenharmonie dieses Bildes. Im J. 1819, wo Eckersberg zum Mitglied der Kopenhagener Akademie ernannt ward, übergab er diesem Kunstinstitut sein nach der Edda componirtes Gemälde vom Tode Balders, welches ebenfalls als grossartig geschildert wird. Ein bedeutsames Werk ist auch die nach Adam Oehlenschlägers „Axel und Walburg“ dargestellte Scene, wo die Liebenden mittels einer förmlichen Kirchenceremonie auf ewig getrennt werden. Die Auffassung ist würdig und fein, die Ausführung sorgsam bis ins Einzelnste. Namentlich wird das Gemälde auch im Perspektivischen bewundert, worin Eckersberg grosse Meisterschaft zeigt, und von wahrhaft zauberischer Wirkung soll das Chiaroscuro sein. Zu seinen Hauptwerken gehören ferner das herrliche Altarblatt mit den drei Frauen am Grabe Christi und die im Thronsale des Kopenhagener Schlosses ausgeführten Gemälde, deren Inhalt folgender ist: „Friedrich der Dritte übergibt den Dänen die Gesetze des Landes.“ — „Herzog Adolf von Holstein weist die ihm angebotene Krone zurück.“ — „Christian der Sechste redet zu dem Volke in Seeland.“ — „Friedrich der Dritte mit seiner Gemahlin und seinen Kindern.“ Eckersberg zeigt sich hier wie anderwärts als ein Meister in der Malerei und leistet darin in hohem Grade, was man von einem solchen fordern kann. Die Lichteffekte, zumal wo die Beleuchtung auf die Hauptfiguren eingeschränkt ist, sind sehr kräftig und malerisch. In dem Bilde, welches Friedrich den Dritten und seine zahlreiche Familie darstellt, hat sich der Künstler freilich eine fast nicht lösbare Aufgabe gestellt, denn keine Palette reicht aus, das helle Tageslicht und die Pracht reiner Lokalfarben in vollem Sonnenschein zu malen, und da dem Maler nur Dämmerung im Vergleich zum Lichte des Tages zu Gebote steht, so muss er entweder dem zarten Schmelz der Tinten entsagen und sich an energische Farben halten, wobei er leicht ins Bunte verfällt, oder der Kühnheit des Prometheus, der das Feuer der Sonne herabholte, sich enthalten. Eine grosse Meisterschaft in der Farbenkunst ist aber für einen Künstler verführerisch, welcher Aufgaben zu lösen hat, wobei es mehr auf innere Wahrheit als auf den Schein von Wirklichkeit und eine künstlerische Täuschung ankommt; ja es scheint sogar, als wenn ein solcher dadurch das Bild aus dem Reiche der Gedanken und der Fantasie in die Wirklichkeit herabzöge, als wenn der Schein den geistigen Inhalt überbieten und die sinnliche Wahrnehmung das ganze Interesse des Beschauers auf sich ziehen sollte. Als Gallerie- oder Staffeleigemälde, bei welchen man Sinnenreiz und überraschende Täuschungen erwartet, würden übrigens diese Werke Eckersbergs sehr zu loben sein. — Als Porträtist hat sich Eckersberg in dem 1821 vollendeten Gemälde bewährt, welches die dänische Königsfamilie vorführt. Andere meisterhafte Porträtstücke seiner Hand sind die Bildnisse Thorwaldsens und Oehlenschlägers (ersteres in der Kopenhagener Kunstakademie). Ausserdem kennt man von ihm schöne Marinen; namentlich erregte im J. 1826 seine Darstellung der Rhede von Helsingör einiges Aufsehn. Eckersbergs weitere Wirksamkeit knüpft sich an seine Professur, die er bei der Akademie zu Kopenhagen bekleidet.

Eckhel, Josef, berühmter Numismatiker, der in der letzten Hälfte des vorigen

Jahrhunderts in öffentlicher Stellung zu Wien wirkte und auf die uneigennützigste Weise gewissermaasen sein Leben der Ausarbeitung seiner höchst verdienstlichen *doctrina numorum* widmete. Dieses Werk Eckhels hat in der numismatischen Literatur Epoche gemacht, denn es war der erste Hauptversuch, die Münzkunde zu einer Wissenschaft zu erheben. Allerdings hat Eckhel nur zur Hälfte die wissenschaftliche Aufgabe, welche uns die Numismatik darbietet, gelöst, indem er nur die äussere Seiten der Münzen, d. h. ihr Gepräge, in ein System gebracht und sie in Bezug auf Archäologie und Geschichte und deren Hilfswissenschaften trefflich erläutert hat. Nicht minder wichtig ist aber die innere Seite der Münzkunde, d. h. die Untersuchung der alten Münzfusse, und diese, sowie ihren Zusammenhang unter einander, hat zuerst Böckh in Berlin mit gewohnter Klarheit und bewundernswürdigem Scharfsinn dargestellt. Insofern nun Böckhs Metrologie Eckhels *doctrina numorum* ergänzt, müssen die beiden Namen Eckhel und Böckh in der numismatischen Wissenschaft stets zusammengenannt werden. — Die Eckhelschen Werke sind nach der Zeitfolge 1) ein *Catalogus musei caesarei Vindobonensis numorum veterum in 2 part. distrib., quarum prior monetas urbium, populorum, regum, altera Romanorum complectitur. Vindob.* 1779. [In Folio, mit vielen hundert Abbildungen auf Tafeln in 8. Ist selten geworden.] 2) *Choix de pierres gravées du Cabinet Impérial des antiques. Avec* 40 *planches. Vienne* 1788. [Auf Velin, in Folio. Ist im Buchhandel vergriffen.] 3) *Doctrina numorum veterum.* 8 *vol. cum multis figuris. Viennae* 1792—98. (In 4.) *Doctrina numorum ex ejusdem autographo postuma ademta. Cum tab. aen. Viennae* 1826. (Ebenfalls in 4.)

Eckstein, Johann, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Berlin thätiger Bildner, von welchem Werke von vorzüglichster Bedeutung in der kön. Kunstsammlung daselbst vorgefunden werden. Es sind zunächst zwei kleine in Thon modellirte (ungebrannte) Reliefs, die mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Das eine stellt einen grossen schwimmenden Delfin dar, auf dessen Rücken Amor reitet; ein andrer Knabe klettert zu diesem empor, zwei schwimmen nebenher, und zwei kleine auf Muscheln blasende Tritonen eröffnen den Zug auf dem Wasser. Die ganze Arbeit ist überaus reizvoll, die Composition ebenso trefflich gerundet wie die einzelnen Figuren mit grösster Zartheit, in der schönsten, kindlichsten Naivetät der Bewegungen, gebildet. Die Behandlung ist künstlerisch frei, aber sehr sauber. — Das zweite Relief enthält eine ähnliche Composition: Amor auf dem Rücken eines Löwen, den zwei Knaben am Zügel ziehen, während zwei andre den Schwanz fassen; im Vorgrunde noch ein Knabe. Auch hier ist die Arbeit, wenngleich dieselbe schöne Rundung des Ganzen nicht in gleichem Maase erreicht ist, doch sehr trefflich ausgeführt, und die einzelnen Figuren, zumal die Hauptfigur des Amor, von lieblicher Anmuth. Beide kleine Werke sind als sehr merkwürdige Zeugnisse ihrer Zeit zu betrachten und verdienten durch Abbildungen bekannt zu werden. — In derselben Samml. befindet sich auch die höchst interessante in Wachs geformte Todtenmaske Friedrichs des Grossen, welche derselbe Bildner zwei Stunden nach dem Tode des Königs abgedruckt hat.

Ecouen, ein grosser und schöner, vier Stunden von Paris an der Strasse von Amiens liegender Flecken, der unsre Aufmerksamkeit ganz besonders durch das prächtige Schloss fesselt, in welchem der Connetable von Montmorency während der Dauer seiner Ungunst bei Hofe (von 1540—1547, also bis zum Tode Königs Franz des Ersten) zurückgezogen lebte. Auf seine Ungnade spielt der Horazische Spruch an, den er zur Inschrift für diesen Palast wählte:

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem! . . . .

Baumeister des Schlosses von Ecouen war Jean Bullant, der hier sein erstes Meisterwerk schuf. Der Bau ward jedenfalls vor dem J. 1540 begonnen, da die Geschichte ausdrücklich besagt, dass der Connetable in diesem Jahre das Schloss bezog, wo also wenigstens schon eines der vier Hauptgebäude, aus denen der Burgpalast besteht, vollendet sein musste. Die Anlage bildet ein Viereck, in dessen Ecken quadratische Pavillons sich um eine Etage über das übrige Gebäude erheben. Auf der Hofseite steigen Thürmchen, welche unten in Kegelform enden, an diesen Pavillons empor. Besagte Thürmchen kommen hier noch wie manches Andre auf Rechnung der Gothik; im Uebrigen ist das Schloss eins der frühesten Denkmale der Renaissance, ein noch keuscher Versuch, das antike Säulenordnungswesen nach den (für unsre ganze neuere Baukunst unheilvoll gewordenen) Lehren des alten pedantesken Vitruv auch in Frankreich zu derselben Geltung zu bringen, die es bereits in Italien gewonnen hatte. Der innere Aufriss des Schlosses zeigt in den Vorsprüngen die regelrechteste Darstellung von Säulenordnungen, wie sie in den vitruvischen Büchern vorgezeichnet sind. Der

eine der beiden Vorsprünge an den zwei Hauptseiten des Hofes stellt die Form einer Arkade mit zwei dorischen Säulen dar. Diese erheben sich auf Piedestalen und tragen ein schönes Gesims mit Dreischlitzen, woran die Metopen mit Rüstungsstücken Kronen und Symbolen ausgefüllt sind. Die Archivolten sind mit Viktorien geschmückt, welche sich Lorberzweige entgegenreichen. — Das Schloss liegt auf einer Anhöhe und ist auf drei Seiten von Gräben umgeben; auf der vierten befindet sich eine Ter-

(Portikus im Schlosshofe zu Ecouen.)

rasse, von welcher man den Flecken Ecouen bequem übersieht. Esplanaden führen an den Seiten hinauf. Verschiedene Construktionen inner- und ausserhalb des Burgpalastes haben demselben das entschiedene Ansehen einer Veste gegeben, womit es damals auch keineswegs auf blossen Schein gemünzt war. — Von den Montmorency's kam das Schloss an die Familie Condé. In der napoleonischen Zeit ward es zu einer Erziehungsanstalt für 300 Töchter ausgezeichneter Staatsbeamten eingerichtet; später war es Besitzthum der Frau von Caila, jener Freundin Ludwigs XVIII., bei wel-

cher derselbe im J. 1814, vor seinem Einzuge in die Hauptstadt, etliche Tage zu Ecouen verlebte. — Unter den vielen schönen Villen, welche dieser Ort aufweist, zeichnet sich besonders das dem Grafen Narbonne gehörende nette Schloss Adeline aus.

Ectypa scalptura heisst bei Plinius die erhabene Arbeit in Edelstein, der Hochschnitt der Gemmen oder die Cameenarbeit.

Edelink, Gerard, ein Stecher ersten Ranges, ja wohl der grösste Meister seines Fachs, der Schluss und Gipfel der niederländischen und französischen Stecherschulen, ward 1649 zu Antwerpen geboren, erhielt seine erste Anweisung zur Grabstichelkunst durch Cornelius Galle, entwickelte aber sein unvergleichliches Kunsttalent erst in der Lehrzeit bei Franz de Poilly in Paris. Bald hatte Edelink diesen Meister nicht nur erreicht, sondern ihn wie alle andern Stechergrössen übertroffen. Der Minister Colbert empfahl den Künstler, der schon eine so höchst bedeutsame Kunststufe errungen, dem Könige Louis XIV., und so erhielt Edelink freies Quartier in der Gobelinsmanufaktur und mehre andre königliche Gunstbezeugungen, welche zur Förderung seines künstlerischen Strebens beitragen sollten. Unter den mehr denn 400 Stichen meist grossen Formats, welche man von Edelinks Hand kennt, ist auch nicht ein mittelmässiger zu finden; wohl aber hat sein Verhältniss zum Hofe und zu zeitgenössischen Malerberühmtheiten manchen Auftrag und manche Gemäldewahl zur Folge gehabt, die seines die betreffenden Malerwerke verherrlichenden Grabstichels nicht würdig genug waren. Edelink war in hohem Grade der Zeichnung mächtig, nicht nur von Seiten des Umrisses, worin sich vor allen Andern Marcantonio auszeichnete, sondern auch von Seiten des Helldunkels, der Lichtperspection und Abwechselung, durch welches Alles zusammen erst, auch ohne Hilfe des Kolorits, sich die genaueste Darstellung des Wahren und Schönen bilden kann. Hinsichtlich des Stiches selbst haben Edelink zwar Viele in Dem und Jenem überboten, seine Landsleute z. B. an Kraft und Feuer, und man möchte fast sagen, auch in den Tinten; sein Mitbewerber Audran an Freiheit des Vortrages und im Verständniss der Massen des Helldunkels; Masson in der Mannichfaltigkeit der Lokaltöne; Visscher an Lebendigkeit und Kühnheit; Pierre Drevet in der Einigung und Weichheit der Töne; Flipart, Strange und Bartolozzi in der Porosität des Fleisches; Fiquet in der Feinheit der Arbeit; Balechou, Wille und viele Andre in der Reinheit des Schnittes; Woolet und Andre in der Behandlung des Erdreichs, der Bäume und Berge, des Wassers und der Luft, des Nebels und Rauches; — Keiner aber vereinte in sich so viele Verdienste, als sich bei Edelink, diesem ausserordentlichen, eine eigene Epoche in der Geschichte der Kupferstechkunst bildenden Manne, zusammenfinden. Nach vielen und viel bedeutenden Vorgängern erscheint er als der Grossmeister der Stecherei, und eine lange Nachfolgerreihe schaut nach ihm als ihrem edelsten Vorbilde zurück. Keiner kam ihm in dem wichtigsten Theile der Stechkunst, in der perspektivisch wohlberechneten Bewegung der Strichlagen und in der gründlichsten Kenntniss der Form und Rundung der Körper nur gleich, geschweige dass Einer ihn besiegt hätte. Eben die überaus schwierige Bewegung der Strichlagen erscheint bei Edelink so natürlich und fügsam, dass auch die intrikanteste Verwickelung der seltsamsten Zufälligkeiten ihn auf keine Weise hinderte oder verwirrte, und gleichwie ein Thermometer auch die kleinste Veränderung durch Steigen und Fallen anzeigt, so biegt sich im Nu sein Stichelschnitt bei jeder noch so kleinen entgegenkommenden Erhöhung oder Vertiefung, indem er sich auf bewundernswürdige Weise weder mehr noch minder, als grade nöthig, erweitert oder verengt. Mit solchem Takt jeden durch ihn wiederzugebenden Gegenstand streifend, verfolgt der Edelinksche Schnitt seinen Gang, wie der Daumen des geschickten Bildners sich dem weichen Thone anschmiegt und umherbewegt, um dem Modell Seele und Anmuth zu geben, nie unnöthig gewagt oder eigensinnig, sondern stets gemessen und gemässigt das Nothwendige, bald sich herunterneigend zu sanfter Punktirung, bald beharrend im stärkern Kunstmachwerke, bald mit der zweiten oder dritten Linie überkrenzend, und immer mit dem schwer zu vollführenden Anscheine von Leichtigkeit und mit jenem Gleichgewichte des Kunststücks, wodurch das wahre Schöne bei Gegenständen aller Art hervorgebracht wird. Daher sind die Stiche dieses Grössten unter den Stechern hinreichend kräftig im Dunkel, ohne schwarz zu sein; die Lichter zusammengehalten, nicht gläsern; rein im Schnitt, nicht glänzend; fest und entschieden an rechter Stelle, nicht übertrieben; weich, nicht baumwollen; abwechselnd im Tone, nicht unharmonisch. Unter seinen vierhundert Blättern heben sich ganz vornehmlich hervor: die heil. Familie nach dem raffaelischen Bild im Louvre (in welchem Stiche uns Edelink ganz die grossartige Heiligkeit, die aus dem Gemälde des göttlichen Urbiners spricht, vor Augen gelegt hat), das Reitergefecht nach Lionardo da Vinci (nämlich die vier

kämpfenden Ritter nach dem leider zerstückten grossen Carton, welchen Lionardo für die Florentiner Signoria ausführte), das Selbstporträt Philipps de Champagne (ein Stich voll ebensoviel Weichheit als Kraft, welchen Edelink selbst für sein Meisterstück erklärte), der von Engeln umgebene Christus am Kreuze nach Charles Lebrun (*le Christ aux anges* in 2 Bl., welche das im Louvre befindliche edelste und glänzendste Malerwerk Lebruns wiedergeben), die Magdalene im Moment ihrer Bekehrung (nach Lebruns Altarbilde in der Karmeliterkirche zu Paris) und Alexander im Zelte des Darius (ein grosser zweiplattiger Stich, ebenfalls nach Lebrun). Das Dariuszelt, worin Edelink seine ganze Kunstfertigkeit entfaltete, gehört zu der Blätterreihe von den Thaten Alexanders, welche Audran so meisterhaft gestochen hat, und unterscheidet sich wesentlich von den Audranschen Blättern nach Lebruns Alexanderbildern. Edelink übernahm eben nur den Stich der Zeltscene, wohl wissend, dass sein regelmässiger, gemessenerer Styl nicht so geeignet sein möchte für die Hitze einer Schlacht, wo alles auf dem Sprunge und in Unordnung ist; denn wäre der Antwerpener Stecher dem Lyoneser zum Vergleich genübergestellt worden und hätte er den Uebergang über den Granikus und die Niederlagen des Darius oder des Porus stechen müssen, so würde er zwar jedenfalls eine Leistung voll Verstand und Geschmack gebracht haben, aber dabei ohne den hier nothwendigen Nerv und ohne das für die leidenschaftlichen Darstellungsmomente erforderliche Feuer geblieben sein. So überliess der Künstler wohlweislich der kühnen Nadel seines Nebenbuhlers Gérard Audran die Gefechte, die Gemetzel und den Lärm des Triumfes, und wählte für sich das zugleich sanfte und strenge, rührende Schauspiel der Familie des Darius, welche vom Verhängniss niedergebeugt als der schwächere Theil sich zu den Füssen des grossmüthigen Siegers niederwarf, der es auf sich nahm, sie in ihrem Zelte selbst zu besuchen und zu ermuthigen. Wenn sich aber der Antwerpener in einer Gattung von Darstellungen, auch wohl an reicher malerischer Freiheit und wohlerwogener Flüchtigkeit des Machwerks, dem Lyoneser nachstehend fühlte, so blieb Ersterer doch oberster Meister in jeder andern mehr für nahe Betrachtung geschaffenen Gattung, wo die grössten Maler selbst die Verschmelzung an die Stelle der Freiheit des Pinsels setzten und unleugbar bis in die kleinsten Partien ganz der Natur folgten. Hier triumfirte der Grabstichel und hier wandte Edelink seine ganze künstlerische Sorgsamkeit und edle Bestimmtheit des Instruments an, wodurch seine Blätter eine Augenweide für die Kenner des Faches geworden sind. Nicht genug rühmen kann man seine Magdalena nach Lebrun, welche abgesehn von einigen Mängeln innerhalb des Umfangs des Kopfes*) und einiger Sorglosigkeit im entferntern Hintergrunde, ein Muster von bewunderswürdigem Fleisse und von malerischen und kupferstecherischen Schönheiten ist. Die Gewänder der Heiligen sind so, dass sie in keinem andern Style des Stichs ein solches Resultat gegeben haben würden. In der Nähe gesehn ist das Blatt höchst fleissig und geschmackvoll gestochen, weiter entfernt scheint es mit markigem Pinsel und wunderbar leicht gemalt zu sein. Die Schattirungsanlage ist hier mehr denn anderswo vortrefflich verstanden. Das allermeist befriedigende Werk jedoch, das Lieblingsblatt Edelinks selbst, ist das Bildniss des Philipp Champagne, von welchem der spätere grosse Stecher Longhi erklärte, dass er, so lange er lebe, nicht aufhören werde, dieses Blatt immer und immer wieder mit neuer Bewunderung zu betrachten. Dieser in doppelter Bedeutung so zu nennende Hauptstich, in welchem Alles Verstand und Wahrheit ist, legt das Zeugniss ab, dass Edelink ein gleich grosser Maler wie Kupferstecher war. Wer den Kopf in natürlicher Grösse kopiren wollte, hätte in Hinsicht der verschiedenen Fernungen und Nebendinge nichts hinzuzufügen, so naturgemäss findet man den Knochenbau, die Haut, das Fette. Die Augen sind lebhaft und sehen, die Lippen blutdurchscheinend, das Kinn mit einem seit etlichen Tagen nicht rasirten Barte bedeckt, was auf die einfachste Weise ausgedrückt ist; die Haare wachsen gut aus der Stirn hervor, schön an den Schläfen; sie breiten sich in schönen Massen aus, abwechselnd in Wellen herabfallend, hie und da sanft spielend, sich ablösend, sich vereinzelnd und leicht zwischen den Massen selbst oder in den Grund sich verlierend. Bei dieser über allen Glauben schwer auszuführenden Aufgabe hat Edelink Alle überragt, die in derartigen Leistungen sich auszeichneten. Obwohl er nun in manchen ähnlichen von ihm gelösten Aufgaben auch öfter übertroffen worden und überhaupt in manchen Stücken zu besiegen ist, so bleibt ihm trotzdem der höchste Rang, der eines Fürsten der Stechkunst, gesichert. Es ist nur zu

*) Die Augenbrauen und das Auge linkerseits sollten etwas niedriger stehen, um dem Gange des Mundes und der Nase zu folgen, und um zu den Schönheiten der vom Maler mit dem Ausdrucke der seelenvollsten Zerknirschung dargestellten ganzen Figur beizutragen.

bedauern, dass er das damals schon wohlbekannte Hilfsmittel des Aetzens verschmähte, was für viele Gegenstände unerlässlich ist, und dass man zu seiner Zeit den ebenfalls wenn nicht unerlässlichen doch höchst nützlichen Gebrauch der kalten Nadel noch nicht oder wenig kannte. Immerhin stellt sich Edelinks Kunstgeschick als ein so grosses heraus, dass es nach allen Seiten bedeutsam erscheint und einen fast unerreichbaren Gipfel der Kupferstecherei bezeichnet. — Das Todesjahr Edelinks ist 1707.

Edelstein (in der christlichen Symbolik) bedeutet zunächst das Opferblut Christi, dann überhaupt das Blut der Märtyrer. Die Wundmale Christi wurden häufig von der naiven altchristlichen Kunst an den Crucifixen durch Edelsteine bezeichnet und besonders gern durch den Karfunkel (Rubin) angedeutet. Ein Edelstein, der in oder neben einem Becher liegt, ist Attribut des 478 gest. Bischofs Lupus von Troyes; diesem heil. Manne widerfuhr nämlich das Mirakel, dass ihm einmal während des Messelesens ein so edler Stein in den Kelch fiel. Der Stein war natürlicherweise unmittelbar vom Himmel herniedergekommen; bis zu welchem Grade indess Bischof Lupus dies Himmelsgeschenk schätzte, geht aus der legendarischen Nachricht hervor, dass er den Stein an einen gläubigen Fürsten verschenkte.

Edelsteinfiguren, ganze aus Edelstein geschnittene Statuetten, sind die seltensten Ueberbleibsel aus dem gesammten Alterthume. Die Römer der luxuriösesten Kaiserzeit sahen so kostbare Bildsäulchen gern auf den Putztischen. Dass solche Figürchen zu den Zimmerschmucksachen der Römerinnen gehörten, bezeugt ausser andern Anzeichen auch der Umstand, dass sie unter andern kleinen weiblichen Schmuckgegenständen noch in römischen Grabmalen vorkommen. So fand man z. B. in der zu Weyden (einem an der Landstrasse von Köln nach Aachen gelegenen Dorfe) vor einigen Jahren entdeckten Grabkammer einer reichen und vornehmen Römerfamilie unter anderm kostbaren Schmuck eine weibliche, 3⁷/₈ Zoll hohe (etwa eine Pudicitia bedeutende) Figur aus einem bläulichen Steine, welcher halb durchsichtig erscheint und gegen das Licht gehalten in einer schönen milchweissen Färbung die Formen der Gestalt blicken lässt. Die Trefflichkeit der Arbeit, zumal die bewundernswürdige Ordnung des Gewandes, das in einer Stola und Palla besteht, bezeichnen dieses Bildchen als ein Werk der bessern Kaiserzeit, das vielleicht schon lange im Besitz der Familie war. (Das Grabmal datirt, nach den darin gefundenen Münzen zu urtheilen, aus der Zeit von 260—340 nach Chr. Vergl. Heft III. S. 134—148 der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande", Bonn 1843.) Eine 3 Zoll 5 Linien hohe weibliche Statuette aus Amethyst, welche unter der Regierung des Papstes Pius des VI. in den Pontinischen Sümpfen ausgegraben worden sein soll, sieht man im Besitze des Hrn. Peter Leven, Chef des Hauses Farina in Köln. Nach der Beschreibung der verschiednen Amethystarten, die man bei Plinius XXXVII. 40. findet, bleibt es ungewiss, ob diese Figur auch von den Alten als Amethyst oder vielmehr als Hyazinth angesehen worden wäre; jedenfalls besteht sie aus einem dunkleren, wolkigeren und daher werthloseren Steine als die vortreffliche Pudicitia im Weydener Familienbegräbniss. Auch ist es nicht e i n Stein, welchen wir sehen, sondern es sind drei Stücke. Der linke Arm nebst einem Theile der linken Seite, ferner an derselben Seite ein Theil des Kopfes sind aus einem etwas hellern Steine eingesetzt. Sodann ist die Figur unten etwas beschädigt. Vielleicht rührt es auch von dem mangelhaften Zustande des Steines her, dass einzelne Glieder zu kurz erscheinen. Die Arbeit dieser geschnittenen Figur ist äusserst sorgfältig, bei der Härte des Steins bewundernswürdig, jedoch so ängstlich und steif, dass sich die spätere Kaiserzeit und ihre bei grosser Kunstfertigkeit unfreie und nüchterne Behandlungsweise nicht verkennen lässt. Wenn die Gewandung, die auf das Feinste die grossen Falten des Ueberwurfs von den zierlichern und kleinern der Stola unterscheidet und das zurücktretende rechte Bein bezeichnet, vortrefflich genannt werden muss, so sind die Trockenheit des Gesichts, die Gestalt der Augen, der halb geöffnete, ausdruckslose Mund, das zu kleine Kinn, die auffallend verzeichneten Hände und Füsse und der kurze rechte Arm Zeichen späterer Geschmacklosigkeit. Dass die Rückseite zu platt behandelt ist, muss vielleicht der Beschaffenheit des Steines zugeschrieben werden. Die breitere Basis zeigt, dass das Figürchen irgendwo aufgestellt werden sollte. Man erblickt darin das Bild einer römischen Dame von noch jugendlichem Alter. Ihre Haare sind zierlich geordnet, über der Stirn und den Schläfen sind symmetrische Locken gelegt, durch eine Binde zusammengehalten, und endigen im Nacken in einer breiten, nicht sehr gefälligen Reihe von sechs Locken. Vorn hängen dieselben so tief über die Stirn herab, dass diese dem Schönheitsbegriff der Alten gemäss (s. Winckelmanns Gesch. d. K. V. 5.) sehr niedrig erscheint. Mit der Nase beschreibt sie die sanft gesenkte Linie des sogen. griechischen Profils; die Augenbrauen sind nur durch die Schärfe des Knochens bezeichnet, der Augapfel tritt an dem einen besser erhaltenen

Auge etwas zu sehr hervor; der Mund ist halb geöffnet, die Unterlippe stark angegeben, die Tiefe darunter und das Kinn, sowie der Hals, zu kurz; dagegen sind die Wangen zu breit und voll. Mit grosser Sorgfalt ist das Gewand ausgedrückt. In zierliche und feine Falten endigt die bis auf die Füsse reichende Stola, welche am Halse mit einem reichen Besatze (*instita*) geschmückt ist, die Form des Busens andeutet und (wie die Falten an der rechten Seite zeigen) auf der Schulter befestigt ist. Darüber legt sich ein langes rundes Amiculum, welches den rechten Arm verbirgt, über der linken Schulter, wo es mit einer Spange befestigt war, und unter dem linken Arme, dessen namentlich über dem Handgelenk auffallend weiter Aermel zur Stola gehört, fortläuft und von der linken Hand aufgenommen wird. Die Füsse, deren Zehen, wie die Finger der Rechten, plump ausgedrückt sind, ruhen auf Sohlen. Da Kleidung und Gesichtsbildung den individuellen Ausdruck einer jungen Dame vornehmen Standes zeigen und da alle Attribute einer Göttin fehlen, so ist man wohl berechtigt die Figur für ein Bildniss zu nehmen. Indess sei bemerkt, dass sich in der linken Hand etwas befindet, was vielleicht von dem aufgenommenen Gewande verschieden ist. (Lithographische Abbildungen dieser amethystenen Figur findet man auf Taf. V im 4. Hefte der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande", Bonn 1844.)

Edelsteinschnitt: s. die Artikel „Cameen", „Gemmen" und „Steinschneidekunst."

Eden, Miss, die talentvolle Schwester Lord Auckland's, Generalgouverneurs von Indien, begleitete mit ihrer zweiten Schwester ihren Bruder nach Ostindien und hat dort eine Menge von Zeichnungen und namentlich Porträte entworfen, die, ihrer grossen Naturwahrheit wegen (nach dem, was man auf dem Continent von indischer Gesichtsbildung gesehen hat), die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdienen, und gegenwärtig, in einen Grossfolioband vereinigt, unter dem Titel: *Portraits of the princes and people of India*, bei Dickinson in London lithographirt erschienen sind. Das Werk, mit dem gewöhnlichen englischen Luxus ausgestattet, enthält mit Einschluss des Titelblattes fünf und zwanzig Blätter, die vor Allem das grosse Verdienst haben, dass sie die Zeichnungen sehr getreu wiedergeben und, was nicht immer bei solchen Reproduktionen der Fall ist, wahrscheinlich nichts von den Zusätzen des Lithographen enthalten. Das Titelblatt gibt eine Abbildung des Sohnes des Nawàb (Nabobs) von Banda, eines Knaben, der, nach indisch kriegerischer Art, mit dem Säbel in der Faust auf einem Polster sitzt. Das nächste Blatt zeigt uns den berühmten Dost Mohammed Khan (edler aufgefasst wie bei Vigne), und das darauf folgende den Häuptling von Lahore, Schiri Singh, der bei den letzten Unruhen ein Opfer der Faktionen geworden ist. Die nächsten Blätter enthalten Darstellungen der Costüme von Beamten aus dem Hausstande des Generalgouverneurs in Calcutta, und ein Blatt zeigt eine Gruppe der furchtbaren Akalis oder Unsterblichen, der bekannten grausamen Freibeuter der Seikhs. Das sechste, vorzüglich gelungene Blatt ist eine Darstellung des Radscha von Puttialla (Seikh) auf seinem Staatselephanten; das folgende stellt Hira-Singh, den Liebling Rundschit Singhs, dar. Ein besonders anziehendes Blatt ist das, welches das Porträt eines jungen Hügel-Radscha gibt. Auf das Porträt Rundschit Singhs folgen die Abbildungen seines Lieblingspferdes und seiner kostbaren Juwelen (in natürlicher Grösse), unter denen sich besonders der berühmte Diamant Koh-i-Nûr (Berg des Lichts) auszeichnet. Die Darstellung der Jagdleoparden des Königs von Aude, mit ihren gestickten Ueberhängen oder Decken und ihren Wärtern, auf der Tafel 15, ist sehr interessant, und ein schmerzliches Andenken erweckt das Blatt Nr. 17, wo zwei Araber abgebildet sind, die den verstorbenen Sir Alexander Burnes nach Simla, dem Sommeraufenthalt des Generalgouverneurs, begleiteten, wo Miss Eden sie zeichnete. Das Porträt des jungen bei den letzten Unruhen in Lahore ebenfalls umgekommenen Curtâb Singh und (auf Tafel 21) des Radscha von Nahun und seiner beiden Söhne, die malerische Gruppe von tibetanischen Tataren (Frauen und Männer) sind sehr interessante Darstellungen, und das Schlussblatt, der Empfang des Radscha von Nahun bei Lord Auckland, in dessen Durbâr (Audienzzimmer), gibt einen Begriff von dem Gemisch morgenländischer und abendländischer Costüme, wie man sie öfter in den grossen Reisewerken der Engländer über Indien abgebildet gesehen hat. — Das ganze Werk, das in die Klasse derer gehört, wie sie Solvyns und Daniell geliefert haben, ist als Beitrag zu der Kenntniss des gegenwärtigen Zustandes und der Costüme der indischen Bevölkerung sehr schätzbar.

Edfu in Oberägypten, die *Apollinopolis magna* der Alten, mit dem berühmten Aroëristempel, liegt etwa 20 Lieues oberhalb Theben und gegen den 25. Grad nördlicher Breite, am linken Ufer des Nil, und zwar eine Viertelstunde von dem Ueberschwemmungsterrain dieses Flusses, der sein Bett nach der arabischen Gebirgskette

weit hinweg von diesem Monumente gewendet zu haben scheint. Das Heiligthum hiess zur Zeit der alten Aegypter der Tempel von Hatfu, dann zur Zeit der Griechen der Tempel von Apollinopolis Magna und war vornehmlich dem Aroëris geweiht, dem Apollo der griechischen und römischen Mythologie. Dieser Aroëris gehörte zu der Götter-Trias des Tempels, welche ausser ihm durch den Gott Har-Hot, die Personification des himmlischen Wissens und Lichtes, dessen Bild in der materiellen Welt die Sonne ist, und durch die Göttin Athor, die ägyptische Venus, gebildet wurde. Aroëris war beider Sohn. Der den Namen dieses Göttersohnes tragende grosse und prächtige Tempel ist einer der vollständigsten und interessantesten des ganzen Nilthals; er ist unglücklicher Weise verschüttet und mit den Hütten der Fellahs überbaut, welche nach und nach, sowohl im Innern wie aussen umher, und auf der eine Terrasse bildenden Steindecke dieses Monumentes angelegt worden sind. Um mit dem grossen Tempel anzufangen, welcher nicht weniger als 138 Metres Länge bei ungefähr 65 Metres Breite (425 Fuss Länge bei 200 Fuss Breite) hat, so sieht man auf der südlichen Seite zwei kolossale Pylonenthürme, die in majestätischer Erhebung schon von fern den Eingang des Tempels ankündigen. Gigantische Bildwerke in Relief zieren dieselben. An der grossen äusseren Vorderseite sieht man oben, in doppelter Reihe, die Gottheiten dieses und der übrigen Tempel des Nomos, oder der Provinz, auf ihren Thronen sitzen und die Opfergaben der Ptolemäer Soter's II. und seines Bruders Alexander empfangen, welche sich in diesen Skulpturen darstellen und ihre Namen und Vornamen eingraben liessen. An dem untern Theile des Pylonen sieht man, zur Hälfte in Schutt vergraben, einen Ptolemäer, in kolossaler Figur, der mit der göttlichen Harpe die rebellischen Völker züchtigt, die er mit Einer Hand an den zusammengefassten Haaren hält. Unten an dem rechten Pylonenthurm findet man ein schlechtes kleines Basrelief, das erst nachträglich hinzugefügt ist, und den Kaiser Claudius darstellt, wie er die Gottheiten dieses und der übrigen Tempel des Nomos verehrt; auf der innern Seite desselben Pylonenthurmes bemerkt man mitten unter andern Figuren, die Opfergaben darbringen, einen Ptolemäer, der, ohne Zweifel symbolisch, einen Obelisken vermittelst einer Kette aufrichtet. Diese Pylonenthürme, welche auf ihren verschiedenen Seiten, nur die inneren Flächen ausgenommen, mit Skulpturen bedeckt sind, haben unten die Einschnitte und die Löcher für die ungeheuren, mit Flaggen versehenen Masten, die noch über die Pylonen emporragten. Innen enthalten sie Treppen, welche von den Terrassen oder den Steindecken der Säulenhallen des Hofes auf die Terrassen der Pylonen führen und zu den vier Etagen mit Gemächern, welche vermittelst Lichtöffnungen, die durch die Skulpturen der Pylonen gehen, erhellt wurden; eine kleine Terrasse über der grossen Thüre des Tempels dient zur Communication zwischen den beiden Pylonen. Man bemerkt bei Ansicht des Tempels in seinem jetzigen Zustande, dass das Kranzgesimse fast an allen Seiten des Pylonen fehlt; vielleicht hat man die Steinlagen, welche dieses Gesimse bildeten, herabgeworfen, um zu neueren Bauten gebraucht zu werden, falls sie nicht etwa aus blosser Zerstörungslust herabgestürzt wurden. Die Thür, durch welche man in den grossen Tempel eintritt, ist noch sehr hoch, obgleich sie zur Hälfte verschüttet ist; ihre Einfassung ist mit Skulpturen bedeckt, welche Opferdarbringende vorstellen, und mit einem Kranze nach ägyptischem Profil gekrönt, der die Kugel mit den geflügelten Schlangen als Zierde hat. Diese Thür ist merkwürdig durch zwei Consolen oder vorstehende Steine, die rechts und links am obern Querbalken sich befinden. An keiner Thür in den bekannten Monumenten Aegyptens finden sich ähnliche Steine; vielleicht trugen sie einen grossen Vorhang oder eine hölzerne Stange mit einer Vela, wie man es häufig in den Basreliefs der Monumente sieht. Diese grosse Thür führt in den Hof des Tempels, welcher mit Portiken an drei Seiten umgeben ist und der vor einem schönen Pronaos mit 18 Säulen (im Hintergrunde des Hofes) liegt. Der Pronaos, der Hof und die Portiken sind unglücklicherweise sehr verschüttet. Dieser Hof dient jetzt als Magazin, in denen die Vorräthe und Zehnten der Regierung Mehemet Alis aufbewahrt werden. Den ganzen Tag über stehen kleine Fellahs auf den Terrassen und den kleinen Erdmauern und machen Lärm, um die Vögel zu verscheuchen, die sich etwa auf Kosten des Staats ernähren wollten. Man sieht aus dem Schutt die Pfosten und Kranzgesimse der Thür des Pronaos hervorragen. Die Kranzgesimse dieses Eingangs liegen höher als die der kleinen Zwischenmauern, die in den Intercolumnien der vorderen Säulenreihe errichtet sind. In dem Pronaos sind zwei Capitäle aus Palmblättern gebildet, die sehr zur Schönheit seiner Fasade beitragen. Alle Säulen, Friese, Kranzgesimse, sowie alle inneren und äusseren Seiten der Mauern des Hofes und des Pronaos sind mit symbolischen Skulpturen, hieroglyphischen Inschriften, Bildern, welche Oblationen und religiöse Ceremonien darstellen, und mit Namensschildern bedeckt. Unter den letztern erkennt man die des

Philopator, seines Enkels Philometor, Euergetes II. und Soters II. In dem Pronaos hat Champollion der Jüngere unter den ihn zierenden Skulpturen den Aufgang des Gottes Har-Hot (gleichbedeutend mit Sonne), seinen Niedergang und seine verschiedenen symbolischen Gestalten in jeder der zwölf Tagesstunden mit den Namen dieser Stunden entdeckt. Die Verschüttungen hindern gegenwärtig, von der Seite des Pronaos her weiter in den Tempel vorzudringen. Nur wenn man durch ein Loch in der Terrasse steigt und von da durch einen engen und dunklen Gang kriecht, gelangt man in den Naos, der auf den Pronaos, von dem oben geredet ist, folgt. Diesen Naos, ohne Licht und Luft, bewohnen jetzt Fiedermäuse, die, durch das Geräusch und das Licht der Eintretenden aufgescheucht, die Fackeln des Besuchers auszulöschen drohen. Der Schutt in diesem stickigen Aufenthalt erhebt sich so hoch, dass man kaum die obersten Theile einiger Capitäle der zwölf Säulen, die in diesem Naos stehen, erkennen kann, und dass die Thür, die zu dem Sanctuarium führt, vollständig verdämmt ist. Nur auswendig findet man die Spuren der Treppen wieder, die aus dem Innern auf die Steindecke des Monumentes führten, und nur aussen kann man die Proportionen des Sanctuariums und der anstossenden Räume erkennen. Basreliefs, welche Oblationen darstellen, und Sphinxe, Gestalten, halb Mensch halb Löwe, in rund erhabener Arbeit, sind auf der Fläche und dem obern Theile der hintern Mauer des Sanctuariums skulpirt. Diese Sphinxe, welche Speiröhren im Maule haben, dienten dazu, das Wasser und den Unrath von der Terrasse abzuführen. Weiter entfernt sind die Mauern, welche das Sanctuarium aussen gegen Entweihung schützten. Jenseit der Einschlussmauer musste sich eine allgemeine Ringmauer befinden, die jetzt vollständig verschüttet ist. Das Mammisi (der Entbindungsort der Göttin der Göttertrias, sowie der Pharaonenmütter), welches vor dem grossen Tempel seitwärts und in schräger Richtung zu demselben liegt, ist ein kleines Monument, das die Spuren eines Vestibules, eines kleinen Gemaches und einer Treppe zu der eine Terrasse bildenden Steindecke enthält. Im Fond ist das Entbindungsgemach mit zwei Säulen in der Mitte; rund herum ist eine Säulenhalle, die blos noch auf drei Seiten existirt. Die Capitäle an diesem Monumente sind mit Lotusblumen decorirt, und über denselben befinden sich Würfel, deren vier Seiten jede mit einer Figur des Typhon geziert sind, dem das Mammisi geweiht ist. Von dieser Gottheit oder vielmehr diesem Genius des Bösen nennt man das Mammisi auch Typhonium. Die Basreliefs, welche das Innere des Entbindungsgemaches zieren, stellen die Säugung, die Kindheit und die Erziehung des jungen Har-Sont-Tho, des göttlichen Sohnes in der Trias des grossen Tempels, mit den Gesichtszügen Euergetes II. vor. Diese Figur ist mit ihrem Namenringe mitten unter göttlichen Wesen aller Ordnungen dargestellt, die für den jungen Ptolemäus Sorge tragen. — Das Mammisi von Edfu ist übrigens eines der grössten Mammisis, die bekannt sind. — Obgleich der Tempel von Edfu und sein Mammisi unter dem Schutt und den Hütten der Fellahs halb vergraben liegen, und zum Theil zerstört oder verstümmelt sind, obgleich die Verzierungen dieser Bauwerke in ihrer Zusammenstellung und ihrer unkünstlerischen Verschwendung einen merkbaren Abfall von dem edlen und majestätischen Ernste der Monumente der schönsten pharaonischen Epoche zeigen, so kann doch der Tempel von Edfu, so wie er jetzt ist, noch einen sehr hohen Begriff von der Grossartigkeit und Pracht der Architektur bei den alten Aegyptern geben. Denn wenn auch dieses Monument erst unter den Griechen errichtet ward, so weiss man doch, dass diese nicht, wie vor ihnen die Perser, alles zerstörten, sondern vielmehr die Tempel der ägyptischen Religion wiederherstellten, neue erbauten und es geschehen liessen, dass die Aegypter selbst neue erbauten. Wer das Monument von Edfu besucht, wird hier eine grosse Einfachheit in den Massen, einen Ernst, eine Strenge in den Linien wahrnehmen, die schon an sich den Eindruck einer ewigen Dauer machen, welche die Aegypter ihren Monumenten immer zu geben suchten; er wird aber auch überrascht werden von der ausserordentlichen Sorgfalt, die sie bei der Zusammenfügung dieser ungeheuren Blöcke anwandten, welche so trefflich zugerichtet, nach dem Loth und Winkelmaass bearbeitet und an einander gepasst sind, dass man kaum die Fugen wahrnimmt. Aus der Anordnung des Grundrisses in seiner bewunderungswürdigen Einfachheit der Linien wird er erkennen, dass man innerhalb der grossen jetzt verschütteten Umfangsmauer, die das Mammisi und ein Bassin mit Weihwasser enthielt, wenn der Nil nicht nahe beim Tempel war, nur aus dem grossen Hofe in den ersten Umring des eigentlichen Tempels kommen und nur durch Gemächer, die sich immer mehr dem Sanctuarium näherten, in die demselben nächsten Räume und Einschlussmauern gelangen konnte, und dass diese Gemächer und Einschlussmauern immer kleiner werden, woraus man schliessen kann, dass nur wenig eingeweihte Priester das Sanctuarium betraten. In den Verzierungen, die keineswegs so nichtssagend sind, wie bei so vielen andern Architekturen, wird er

alle Vegetabilien, Thiere und Symbole, die in Aegypten heilig waren, wahrnehmen; in den steifen Darstellungen von Personen wird er Formen und Stellungen, die für ganz Aegypten geheiligt und verständlich waren, entdecken, und vielleicht die Weisheit des Gesetzgebers erkennen, der nicht dem Abbilde eine Verehrung einräumen wollte, die nur dem Original gebührte. Die kleinen Oeffnungen in den steinernen Decken, die Licht genug geben, um grosse Räume zu erhellen, werden die Nachbarschaft der Tropenländer und der Linie verrathen; und wenn nun der Beobachter alles dies zusammenfasst, so wird es ihm klar werden, dass die ägyptische Architektur keine entliehene, sondern aus der Beschaffenheit des Bodens, des Klima, der Baumaterialien hervorgegangen, und der genaue Ausdruck der religiösen und politischen Bedürfnisse der Zeit sei. Durch ihre Grossartigkeit und ihre Pracht kann diese Architektur eine sehr hohe Idee von der Pracht des Cultus geben, und lässt erkennen, dass die Civilisation dieses Volkes vielmehr über als unter seinem Rufe steht.

Edinburgh, die schöne, durch ihre Lage äusserst begünstigte Hauptstadt Schottlands, theilt sich in die alte und neue Stadt, welche in Hinsicht der Bauart, sowohl im Allgemeinen als im Besondern, durchaus von einander verschieden sind. Der Boden bietet eine Abwechselung von Berg und Thal dar, wie man sie selten auf einem verhältnissmässig so kleinen Raume findet, ohne jedoch diese so grell gegen einander abstechen zu lassen, dass die Hand der Kunst nicht ein harmonisches Ganze daraus zu schaffen vermöchte. Als erster Hauptpunkt der Stadt zeigt sich die grosse nach Westen hinlaufende Erhöhung, auf welcher die ältere Stadt gelegen ist, und die sich am äussersten Westpunkte in den Hügel endigt, auf welchem das Kastell liegt; den zweiten Hauptpunkt bildet der schmale Rücken, auf welchem die neuere Stadt erbaut ist. Gegen Süden scheidet dieser Rücken sich von der Höhlung, welche den Namen *North-loch* führt und sich nach Osten zu allmälig vertieft, bis sie, dem Ende von Princes-Street genüber, so tief wird, dass man zur Verbindung der alten und neuen Stadt eine Brücke darüber hat schlagen müssen, welche drei grössere und zwei kleinere Bogen hat und den Namen der *North-bridge* führt. Die zweite Erhöhung, nach Osten, ist der sogenannte Caltonhill, ein Hügel, von welchem man die ganze Stadt mit der Umgegend übersehen kann und der sich allmälig gegen Osten hin abflacht. — Die Strassen der Altstadt sind eng und nicht immer grad, und die Häuser haben die erschreckliche Höhe von 6 — 10 Stockwerken. Natürlich werden diese fabelhaft hohen Häuser nicht wie die dreistöckigen, zweifenstrigen Häuser in England, von einer Familie, sondern nach deutscher Weise von mehren, ja vielen Familien bewohnt. Die heitere Neustadt hat nur breite schnurgrade Strassen und Häuser von drei Stockwerken (nicht einmal von vieren, wie man häufig in England sieht), welche nicht wie die in der Altstadt eine dunkle, das Auge abschreckende Farbe haben, sondern noch ganz die lichte Farbe des Sandsteines zeigen, aus dem sie erbaut sind. — Die schon erwähnte Nordbrücke, welche vom östlichen Ende der Princes-Street nach der Altstadt hinüberführt, ist ein Meisterstück der Baukunst. Ihre kühnen Bogen bringen, zumal wenn man sie von unten betrachtet, eine höchst malerische Wirkung hervor, und gefallen ebensowohl durch ihre Leichtigkeit als durch ihr schönes Verhältniss. Die Länge der gutgepflasterten, mit einem zierlichen, nicht zu hohen Geländer versehenen Brücke ist (bis an die ersten Häuser der Altstadt) 310 Fuss. Jeder der drei grossen Bogen hat eine Spannung von 72 Fuss und eine Höhe von 68 Fuss; die Breite der Brücke innerhalb des Geländers beträgt 40, an den Enden 50 Fuss. Eine zweite Brücke, die sogenannte Südbrücke, liegt weiter nach Süden, in derselben Richtung, und ist über eine kleinere Vertiefung geschlagen, in welche man eine Strasse der Altstadt (die *Cowgate*, Kuhgasse) hineingebaut hat, so dass man über die in dieser Strasse stehenden Häuser hinweggeht und das seltene Schauspiel geniesst, von dem Theile der Brücke, welcher über der Strassenbreite liegt, auf die in derselben Wandelnden hinabsehen zu können. — Unter den öffentlichen Gebäuden aus älterer Zeit, welche sich in der Altstadt vorfinden, verdient vor allen der alte Palast der schottischen Könige, Holyrood-House, die Aufmerksamkeit des Besuchers. Er liegt am Ostende der Cannongate und bildet ein regelmässiges Viereck, dessen Hauptseite auf beiden Ecken mit zwei hohen, durch eine Zwischenmauer verbundenen Rundthürmen geschmückt ist und in der Mitte ein grosses neueres Thor mit säulengetragenem durchbrochenen Giebelfelde hat. Das sogen. *Corps de Logis* hat zwei Stockwerke und fünf Fenster auf jeder Seite des Portals; es diente eine Zeitlang der vertriebenen französischen Königsfamilie zum Wohnsitz, bevor sich dieselbe nach England begab. Der grosse Hof des Palastes ist mit bedeckten Gängen umgeben. Im Innern zeigt man den mit einer Reihe von Bildnissen schottischer Könige behangenen grossen Saal und die zu gewissen Zeiten vom Herzog von Hamilton (erblichem Palast-Bewahrer) bewohnten Zimmer, in welchen mehre schöne Gemälde hängen. Unter

diesen sind bemerkenswerth: Graf Darnley in ganzer Figur; die sechzehnjährige Maria von Schottland (Kniestück in Lebensgrösse) und ein herrliches kleines, etwa anderthalb Fuss hohes Bild dieser Königin (ebenfalls Kniestück). Dies Bildniss, vielleicht von Holbein oder einem seiner Schüler, zeigt regelmässige Züge, die nicht im Geringsten etwas Romantisches haben; ja es liegt in ihnen ein gewisser kalter Ernst, den man nur der Elisabeth hätte zutrauen sollen. Die Zimmer der Königin Maria sind noch ganz so erhalten, wie sie waren, als sie von ihr bewohnt wurden; da sieht man ihr Pracht-Schlafzimmer, ihr gewöhnliches Schlafgemach, in welchem auf dem sehr alltäglich aussehenden Himmelbett eine grobe wollene Decke mit eingewebter Königskrone liegt, sowie auch das Kabinet, wo die Königin mit Rizzio sass, als die Verschwornen eindrangen. Die geheime mit einem Vorhange bedeckte Thür, durch welche sie eintraten, wird ebenfalls gezeigt. In einem Nebenzimmer sieht man Darnley's ungeheure Stiefeln, Degengehäng und Rüstung. Hiernach zu urtheilen, muss Darnley ein kolossaler Mann gewesen sein. — Das nächste grössere alte Gebäude ist das Kastell, welches auf einem östlich schräg ablaufenden, westlich aber senkrecht abgeschnittenen, etwa 300 Fuss hohen Felsen liegt. — Unter den Kirchen der Altstadt stellt sich die Metropolitankirche, die dem St. Giles (dem heiligen Aegidius, Schutzheiligen von Edinburgh) geweiht ist, als die älteste heraus. Trotz ihrer Grösse — sie ist über 200 Fuss lang und 110 breit — macht sie einen weit geringeren Eindruck auf den Beschauer, als manche kleinere Kirchen in England, da sie theils aus mehren verschiedenartigen Anbauen zusammengesetzt, theils von Bürgerhäusern aller Art umgeben ist. Ihr hoher Thurm ist der Hauptkirche von Newcastle auffallend ähnlich, nur ist er weniger luftig und kühn. Auf dem Platze, an welchem die Kirche steht, ist eine schöne erzene Reiterstatue Karls des Zweiten aufgestellt. — Eine zweite grössere Kirche ist die an der Ecke der Highstreet und Northbridge stehende Tron-Church, eine um Mitte des 17. Jahrh. im neuern gothischen Style erbaute Hilfskirche. — Von der alten und neuen Greyfriars-Kirche, welche im Grossmarket lag und 1845 vom Feuer verzehrt ward, datirte ein Theil von 1612, der andere von 1719. In dieser Kirche versammelte sich der Covenant und war ein Stuhl, dessen sich noch der schottische Reformator John Knox bedient hatte. Beide abgebrannte Kirchen befanden sich, wie dies in Schottland nicht selten der Fall ist, unter Einem Dache und waren nur durch eine starke Brandmauer getrennt. — Nächst den Kirchen ist das alte Parlamentshaus mit seiner herrlichen Gerichtshalle zu nennen. Diese ist, nach Art aller grossen Gemächer aus älterer Zeit, mit einem künstlich verzierten, gewölbten Balkendache versehen, 122 Fuss lang und 39 breit, und kann vermöge ihrer Schönheit nur mit den prächtigen Räumen dieser Art auf den englischen Universitäten verglichen werden. Zu grosser Zierde gereicht ihr die in einer Nische angebrachte lebensgrosse Marmorstatue des Präsidenten Duncan Forbes, welcher hier, wie Lord Mansfield in der Westminsterabtei, in sitzender Stellung dargestellt ist. Dies Steingebild ging aus der Hand Roubilliac's hervor. — Sodann ist zu erwähnen das grosse Heriots-Hospital, das seinen Namen von dem patriotischen Goldschmiede George Heriot führt, der es im J. 1650 gestiftet hat. Dem Aeussern nach zu schliessen, dürfte man es eher für eine Ritterburg denn für eine milde Stiftung halten. Die Stirnseite prangt nicht allein mit zwei grossen quadratischen, auf den vier Ecken wieder mit Thürmchen geschmückten Thürmen, sondern es erhebt sich auch über dem grossen Eingangsthore ein stattlicher, in domartige Spitze auslaufender Thurm. Dieses nach dem Plane des berühmten Inigo Jones aufgeführte und zur Aufnahme verwaister Bürgerkinder bestimmte Gebäude enthält auch eine Kapelle, die sich als ein ziemlich schmaler, länglich viereckiger Saal mit hohen gothischen Fenstern darstellt. Vor dem mittlern breiten Bogenfenster steht die Kanzel, zu der eine Doppeltreppe hinaufführt; an den beiden schmälern Seiten sind Chöre angebracht, welche auf Säulen ruhen. — Unter den jüngern Bauwerken der Altstadt beansprucht das Universitätsgebäude den ersten Rang. Es ward nach dem Plane des durch seine vielen grossen in England ausgeführten Bauten sowie durch seine Schriften bekannten Architekten Rob. Adams im J. 1789 zu bauen begonnen, aber erst nach Dezennien vollendet. Die Fronte geht von Norden nach Süden, gegen die Southbridge hin, ist 358 Fuss lang und hat eine Tiefe von 255 Fuss. Es hat zwölf Fenster, ungerechnet das grosse Bogenfenster und die kleinern daneben, welche sich in dem Vorsprunge befinden, der mit einem Portikus von sechs Säulen geziert ist. — Ein stattliches Gebäude ist die Bank von Schottland, welche um 1797 mit einem Aufwande von 75,000 Pf. St. am Rande des Northlochs erbaut wurde; freilich eine für den Kostenpunkt unglückliche Wahl des Ortes, welche ungeheure Unterbaue nöthig machte. Die Hinterseite, welche man von der Princes-Street sehen kann, nimmt sich sehr imposant aus, weniger die Vorderseite, zu der man durch eine enge Gasse von

dem sogen. Lawnmarket (hellen Markt) gelangt. Schwerfälliger als das Bankgebäude ist die Börse, welche drei Seiten eines Vierecks bildet, dessen vierte Seite (nach der Strasse hin) eine bedeckte Gallerie und sechs kleinere nebst einem mittleren grossen bogenförmigen Eingang hat. Der Hof innerhalb des Vierecks ist die Versammlungsstätte der Kaufleute. Ein einfaches aber sehr gefällig aussehendes Gebäude ist das der hohen Schule, welches durch einen ganz simpeln Portikus von vier Säulen sich sogleich als ein öffentliches Gebäude ankündigt. — In der schönen, an Bau und Anordnung gänzlich von der Altstadt verschiedenen Neustadt durchschneiden sich breite geräumige und reinliche Strassen in rechten Winkeln; auch verschönern diesen Theil Edinburghs mehre grosse Plätze, St. Andrews-Square, der Waterloo- und der Morayplatz. Die Mittellinie der ganzen Neustadt wird von der Georgs-Street gebildet, welche 115 Fuss breit und ungefähr 3000 Fuss lang ist. Die Strasse am Rande der Schlucht, wo ein zierliches Eisengeländer hinläuft, hat über 4000 F. Länge bei 100 F. Breite. Zu den vorzüglichsten Gebäuden der Neustadt gehört die nach der Londner Paulskirche in verkleinertem Maasstabe gebaute St. Georgs-Church, die ihren äussern Eindruck um so weniger verfehlt, da sie am Ende einer langen Strasse und an einem Platze steht, der von den schönsten, aus Quadern erbauten Privathäusern Edinburghs umgeben ist. Das Innere ist nicht minder ansprechend und hat eine gewisse einfache Grösse, die nur durch den Mangel der in allen puritanischen Kirchen fehlenden Orgel sehr beeinträchtigt wird. Auch die St. Andrews-Church (auf der Nordseite der St. Georgenstrasse, unweit des Andreasplatzes) kann noch als leidlicher Kirchenbau in Erwähnung kommen; wenigstens macht sie sich durch ihren viersäuligen Portikus und ihren hohen Thurm nicht ungefällig. Weit bedeutsamer als die Kirchen stellt sich aber ein öffentliches Profangebäude heraus: das prächtige Register-Office (Schottlands Staatsarchiv), dessen schöne Lage, dem nördlichen Ende der Northbridge genüber, am Anfange der Princes-Street, mit seiner edeln Bauart zusammentrifft, um es zu einem der herrlichsten Denkmäler der Architektur zu machen. Die Hauptseite hat 200 Fuss Länge; aus der Mitte tritt ein dreifenstriger Vorsprung, hinter dem sich eine hohe Kuppel erhebt, hervor, während an den beiden Enden über grossen sogen. venezianischen Fenstern sich kleine mit Kuppeln gezierte Thürme erheben. Das *Corps de Logis* hat auf jeder Seite vier Fenster. Eine schöne doppelte gewundene Freitreppe führt innerhalb einer gemauerten Einfriedigung, welche um den Vorhof läuft, zu dem Mitteleingange hinauf. Das Gebäude ward im J. 1774 durch Robert Adams erbaut, und zwar mit einem Aufwande von 40,000 Pf. St. Der mittlere runde, mit der erwähnten Kuppel überwölbte, von oben beleuchtete Saal geht durch beide Stockwerke; um das obere führt eine Gallerie, auf welcher, wie in allen daran grenzenden Zimmern, Schränke stehen, in welchen die Akten der schottischen Reichsangelegenheiten, sämmtlich in Bände zusammengebunden, aufgestellt sind. In dem Prachtzimmer des Lord-Register (des ersten Archivars des Reichs) zeigt man die Original-Akte der Vereinigung Englands und Schottlands, die von der Königin unterzeichnet und mit den ausgemalten Wappen sowie mit den Unterschriften der ersten schottischen Grossen versehen ist. — Vom Register-Office links ab, durch die den Hügel hinangehende Leith-Strasse, führt der Weg zum Kirchhofe, der auf dem Calton-Hill, mithin ausser der Stadt liegt. Bemerkenswerth sind hier die Grabstätten zweier der grössten Männer, welche Schottland hervorgebracht hat, David Hume's und Robertson's. Das Grab des Erstern bildet einen runden, zwei Stock hohen Thurm, dessen unteres Stockwerk, wo die Ueberreste Hume's ruhen, durch eine mit Eisen beschlagene Thür verschlossen ist. Die einfachen Worte „*D. Hume*“ sagen mehr als eine lange Inschrift. — Unweit des Kirchhofs liegt das 1818 erbaute Zuchthaus (*Bridewell*), ein stattliches Gebäude, zu dem man als Material einen grauen schieferartigen Stein verwendet hat. Ein gleichzeitiger Bau ist die höher hinauf am Calton-Hügel stehende Sternwarte. Auf demselben Hügel erhebt sich auch die über 100 Fuss hohe Ehrensäule des Admirals Nelson, eine nach oben zu im Durchmesser abnehmende Rundsäule, in deren Innerem eine Wendeltreppe sich bis zur Spitze hinauf schlängelt. In dem hohen Piedestale sind Zimmer angebracht, die von einem Gastwirth gemiethet sind und zum Sammelort froher Mittagsgesellschaften dienen. Um die Säule herum ist ein artiges Gärtchen mit Schlangengängen und Blumen angelegt. Von der Spitze des Denkmals hat man eine wundervolle Aussicht über Stadt und Umgegend. (Eine andere Ehrensäule, nämlich die 136 Fuss hohe Säule Lord Melville's, steht im Innern der Neustadt.) — Um mit dem Calton-Hill die südlich die Neustadt begrenzende Prinzenstrasse zu verbinden, wurde in den J. 1815—19 die prächtige Brücke „Regents-Bridge“ erbaut, die auf beiden Seiten mit Gebäuden besetzt ist. — Leider wuchert in der schönen Neustadt eine geistlose Nachahmung der Antike, welche dem Gedanken

an einen Fortschritt der Baukunst gradezu Hohn spricht. Das mit solchen Nachahmungen oder Kopien gefüllte neue Edinburgh hat davon die sehr geleckten Strassen, in welchen uns der nüchterne poesielose Luxus einer vom kalten Classicismus erbettelten Architektur doch nur angähnen kann. Neuerdings wieder hat man zu Edinburgh die Handelsbank in sogenanntem griechischen Styl, mit korinthischen Säulen, nach Rhind's Plane gebaut. Bei aller Vorliebe für die antike Bauweise haben die heutigen Edinburgher es aber doch nicht über sich zu bringen vermocht, das Denkmal für Schottlands ausgezeichnetsten romantischen Dichter, Walter Scott, in die baare Prosa sogenannter klassischer Architektonik herabzuziehen; vielmehr erfreut uns dieses nach dem Plane G. M. Kemp's ausgeführte Denkmal durch die volksthümlichste würdigste Form, in welcher es sich als ein auf einer offenen Halle im Spitzbogenstyl sich erhebender, zierlich durchbrochener und auf fünf Bogen ruhender Thurm darstellt, welchen Thürmchen, Pfeiler und Nischen mit Statuetten und Reliefbildern aus den Scottschen Dichtungen umgeben. Der Platz ist die hochliegende Princesstreet. Der gothische Aufbau hat 130 Fuss Höhe und deckt 60 Quadratfuss. Die Ausführung dieses reichverzierten Denkmals rührt von der Hand des schottischen Bildhauers Staunters; auch das aus einem karrarischen Marmorblock gearbeitete Kolossalbild Walter Scotts ist das Werk eines Schotten, des John Steele. Letzteres zeigt den Dichter in sitzender Stellung mit einem Schäferplaid um die Schultern; in seiner Hand ruht ein Buch und zu seinen Füssen der Lieblingshund Maida. Das Gesicht ist sehr ähnlich und deutet auf tiefes Nachdenken, worin er eben eine Idee erfasst zu haben scheint. (Der Grundstein zu diesem Prachtmonument wurde am 15. Aug. 1840 gelegt; die feierliche Einweihung des vollendeten Ganzen aber konnte erst am 15. Aug. 1846 erfolgen. Die Kosten, ungerechnet das Marmorbild von Steele, betrugen 15,650 Pfund Sterling. Die Stadt Edinburgh wollte die Kosten ursprünglich allein tragen; indess mussten doch einige tausend Pfund durch Subscription in England, besonders in London, beigeschossen werden.) — — Seit 1847 erscheint zu Edinburgh ein lithographisches Prachtwerk: *Scotland delineated*, wozu sich die namhaftesten englischen und schottischen Künstler vereinigt haben. Im ersten uns vorliegenden Hefte wird das Edinburgher Kastell vom Grasmarkt aus gesehen (nach Leitch) und der West-Bow Edinburghs vorgeführt. Ein den Deckel des Heftes zierender Holzschnitt von 24 Zoll Höhe und 8 Zoll Breite, der nach Roberts' Zeichnung von Linton ausgeführt ist, stellt den grossen Eingang zum Palast Holyroodhouse dar.

Editha, Schwester des Königs Edgar von England, gest. 984 im Kloster, gehört zu den heiligen Damen und wird abgebildet als Nonne mit königlichem Abzeichen. Entweder trägt diese fromme Schwester eine Krone auf dem Haupte oder sie hat eine solche neben sich.

Edmund, der Heilige, war ein angelsächsischer König und fiel im J. 870 als Opfer der heidnischen Dänen, welche in sein Land eingefallen waren und ihn gefangen genommen hatten. Sie geisselten ihn, banden ihn dann an einen Baum und erschossen ihn mit ihren Pfeilen. Daher sieht man den gekrönten Bekenner auf den Abbildungen ähnlich dem heil. Sebastian an einen Baum gebunden und mit Pfeilen in der Brust. Das Schwert, das ihm ausserdem beigegeben wird, deutet der Legende zufolge an, dass er hinterdrein noch geköpft ward. Da St. Edmund nicht selten aller Insignien der Königswürde beraubt und nackt an den Baum gefesselt dargestellt wird, so können seine Bilder leicht mit den Sebastiansbildern verwechselt werden. Oft ist der auf den Kriegerstand hindeutende Bart auf der Oberlippe, welcher dem Sebastian eigen, das einzige Unterscheidungszeichen von den Edmundsbildern.

Eduard, der Märtyrer, gest. 978, war König von England und ward auf Anstiften seiner Stiefmutter in dem Moment erstochen, als er bei Tafel den Becher an die Lippen setzte. Becher und Dolch und kön. Insignien sind daher in den Abbildungen seine Attribute. — Ein andrer englischer König Eduard der Bekenner, gest. 1066, wird dargestellt im königlichen Schmuck und mit den Zeichen der Justitia (Richterstab, Gesetzbuch); er trägt einen Kranken, den er laut der Legende dadurch heilte, dass er ihn selbst in die Kirche trug.

Eeckhout, Gerbrandt van den, geb. 1621 zu Amsterdam, gest. daselbst 1674, zählt zu den bedeutendsten Schülern Rembrandts und ist derjenige unter den Rembrandtianern, auf welchen vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des grossen Meisters übergegangen zu sein scheint. Sein „Christus unter den Lehrern im Tempel", in der Pinakothek zu München, ist eine so tüchtige Arbeit, dass sie der Weise seines Meisters ziemlich nahkommt; auch seine Darstellung Christi im Tempel (kleine Figuren), welche man im Berliner Museum findet, zeichnet sich durch die einfache und anspruchlose Naturwahrheit, — in dem schlicht bäuerlichen Charakter

des Josef und der Maria, in der bedeutsamern Erscheinung der Leviten und des Simeon, — sowie durch den Dämmer des Helldunkels und energische Lichtwirkung vortheilhaft aus. Ein rühmenswerthes schönes Bildchen ist ferner die aus der Reimerschen Sammlung in das Berliner Museum gekommene Erweckung des Töchterleins Jairi. Dies Bild (auf Leinw. 1 F. 1¼ Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.) ist den Kunstfreunden durch die vortreffliche Radirung des berühmten Schmidt bekannt, wird aber dort als ein Werk Rembrandts angegeben, denn das Gemälde war damals mit Rembrandts Namen bezeichnet. Kenner der Werke Rembrandts und seiner Schüler haben indess mit Sicherheit hier ein Werk Gerbrandts van den Eeckhout erkannt, wie denn auch der angebrachte Name Rembrandts bei einem vom Professor Schlesinger angestellten Versuche mit einem Putzwasser, welches nach vielfacher Erfahrung eine Bezeichnung aus der Zeit des Bildes nicht angegriffen haben würde, sogleich verschwand und sich mithin als unächt erwies. Die feine Empfindung, die Schönheit der Composition, der Zauber der Beleuchtung, die Zartheit der Ausführung verleihen diesem Bilde mannichfaltige Reize und machen es zu einem der ausgezeichnetsten Eeckhouts. Ein drittes Bild daselbst, mit dem Namen und dem Jahr 1666 bezeichnet, ist von ungleich geringerem Werthe. Der Gegenstand desselben: Merkur im Begriff den Argus zu tödten, gehört der klassischen Welt an; um so grösser aber ist der Widerspruch der Auffassung, die sich in einer kümmerlich gemeinen, ganz humorlosen Naturnachahmung bewegt. Nur das Vieh auf dem Bilde, namentlich eine zumeist hervortretende weisse Kuh (die verwandelte Jo) wirkt in befriedigender Weise. — In der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden bei Bamberg findet man von Eeckhout ebenfalls drei Stücke. Die Hexe von Endor, welche den Geist des Samuel heraufbeschwört. (In der Stellung des Samuel zu gesucht; die Ausführung des Bildes übrigens von seltener Zartheit, die Glut der Farben wahrhaft rembrandtisch.) Josef sich seinen Brüdern zu erkennen gebend, welche sich vor ihm niedergeworfen. (Von ungemeiner Kraft und Klarheit in der Farbe.) Sechs Personen beim Bretspiel. (In der Meisterschaft des Helldunkels eins der besten Bilder Eeckhouts, der sich hier zugleich in einer seltenen Form als Genremaler zeigt.) Die Dresdner Gall. hat ein Eeckhoutsches Gemälde auf Kupfer (h. 2 F. 2 Z., br. 3 F.): die Tempelscene mit Simeon, der das Jesuskind auf den Armen hält und knieend dem Himmel für diesen jungen Weltbürger dankt. — In der Samml. des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main sieht man das Porträt des holländischen Geschichtschreibers Dapper. Es stellt denselben im 71. Lebensjahre dar, wie oben rechts (nebst der Jahrzahl 1669) angegeben ist. Neben dem Dargestellten liegt auf einem Tische ein Buch aufgeschlagen, und an der Wand im Hintergrunde hängt der Plan von Amsterdam. Unten die Bezeichnung: *G. v. Eeckhout fecit.* (Auf Leinw. h. 26 Z., br. 20 Z. 4 L.) Auch die Wiener Gall. besitzt ein Bildniss von Eckhouts Hand, nämlich den Kopf eines Alten mit einer Kappe. (Unter Lebensgrösse, auf Holz, h. 1 F. 2½ Z., br. 11 Z.) — Gestochen haben nach diesem Meister z. B. Earlom den Triumf des Mardochai (Schwarzkunstblatt nach einem in England befindlichen Gemälde), Georg Friedrich Schmidt das Töchterlein Jairi (Radirung aus dem J. 1767 nach dem fälschlich Rembrandt zugeschriebenen Bilde in der damaligen Samml. des preuss. Prinzen Heinrich, mit der Inschrift: *Christus gaet met Jairo om syn dochterken te geneesen,* welches Blatt durch Griessmann von der Gegenseite kopirt worden ist), Ploos van Amstel einen lesenden Mann, einen am Tische beschäftigten Botaniker mit drei Männern daneben, eine Dorfansicht mit Weibern und Kindern und ein dörfliches Gebäude mit dem zeichnenden Künstler (vier Nachahmungen Eeckhoutscher Handzeichnungen, farbig gedruckte Facsimilia), G. Cootwyck einen Knaben mit aufgestütztem Arme (Facsimile einer Bisterzeichnung und gleich den vorgenannten Nachahmungen zu der berühmten und seltenen *Collection d'Imitations des Dessins d'après les principaux Maîtres Hollandais et Flamands, commencée par C. Ploos van Amstel, continuée et portée au nombre de cent Morceaux par C. Josi etc.*, gehörend); Bénoit Louis Henriquez den Merkur im Moment der Argustödtung und den Zeus mit der Io (beide Blätter nach Gemälden); Karl Ernst Christoph Hess den Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel (nach dem in der Münchner Pinakothek befindlichen Bilde) und die Elkana, welche ihren Sohn dem Hohenpriester vorstellt; Inigo Greenwood das Bild des Alters (*the oldage* in Boydells Blätterwerke), Monzyn die Bildnisse des Admirals Ruyter und des Cornelius Tromp; Baillie, Frenzel u. A. Einige Aetzungen von Eeckhout selbst betreffen Bildnisse unbekannter Personen. Nach dem Dresdner Bilde: dem im Tempel knieenden Simeon mit dem heil. Knaben auf dem Arme, findet man eine Steinzeichnung im Hanfstänglischen Galleriewerke.

Eeckhout, Jakob Josef, geb. 1793 zu Antwerpen, studirte auf der Akademie seiner Vaterstadt und bildete sich, eingedenk des Ruhmes seines ältern Namensvet-

ters, mit vielem Glück zu einem Nacheiferer Rembrandts aus. Seine Kunst hat er sowohl in geschichtlicher wie in volksthümlicher Malerei bewährt. Seine künstlerische Richtung entfernte ihn von den Vlamingen, in denen der rubensische Geist wiedererwacht, und fesselte ihn an Holland, wo er als einer der bedeutendsten Schilderer im Haag wirkt und die Ehre eines Mitglieds der holländischen Akademie geniesst. Von den durch trefflichen Farbenton und kräftige Wirkung sich auszeichnenden Bildern dieses jüngern Eeckhout sind zu nennen: die reiche Composition „der sterbende Wilhelm I. zu Delft", die „Rückkehr von der Jagd" (bekannt durch die Lithographie von Colleye), die „Rückkehr vom Fischfang" (lithographirt von Madou). Als Bildnisszeichner hat man J. J. Eeckhout kennen lernen durch die von G. P. van den Burggraff auf Stein übertragenen sechzig Porträts moderner in den Niederlanden geborener Künstler. Diese schöne Reihe von Künstlerbildnissen erschien 1822 zu Brüssel mit dem Titel: *Collection de portraits des artistes modernes, nés dans le Royaume des Pays-Bas. Dessinés d'après nature par J. J. Eeckhout et lithographiés par G. P. v. d. B.* (In Royalquart. 10 Hefte.) Das Haager Kunstvereinsblatt für 1844, Stahlstich von J. de Mare, gibt ein Bild von Eeckhout unter dem Titel: *de liefdadige Weeze.*

Eëtion hiess der König des plakischen Thebe in Kilikien, welcher der Andromache und des Podes Vater war. Er hatte ausser diesem noch sieben andre Söhne, welche sammt ihrem Vater bei der Einnahme und Plünderung der Königsstadt durch Achilleus erschlagen wurden. Schön ist die Schilderung im sechsten Gesange der Iliade (Vers 415 ff.), wo Achilleus in seinem Edelmuthe dem todten Feinde, der als königlicher Held gefallen, alle letzten Ehren erweist.

„Doch nicht nahm er die Waffen, denn graunvoll war der Gedank' ihm;
Nein er verbrannte den Held mit dem künstlichen Waffengeschmeide;
Hoch dann häuft' er ein Mal, und rings mit Ulmen umpflanzten's
Bergbewohnende Nymfen."

Die gewaltige eiserne Kugel, welche der Heldenkönig aus seiner belagerten Stadt geworfen und die von Achilleus erbeutet worden, bestimmte Letzterer zum Kampfpreise bei den Leichenspielen des Patroklos. (Iliade XXIII. Vers 826 ff.) Unter der übrigen Beute, die Achilleus aus Eëtions Stadt entführte, wird besonders das Ross Pedasos und die Phorminx mit silbernem Stege erwähnt, auf welcher der Pelide in seinem Zelte spielte. (Iliade IX. 186 ff. XVI. 153.)

Effigies, Ebenbild, Bildniss.

Efigenia, eine aus Boccaccio's Dekameron bekannte Novellenfigur. Der Moment, wo Cimone die Efigenia mit zwei Begleiterinnen in einem Garten unter einem Baume schlafend findet, ist von Rubens geschildert worden. Dies Gemälde (über 6 Fuss hoch und 9 Fuss breit) befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien. Zur Seite der Schlafenden sieht man einen zierlichen Springbrunnen und vorn auf der Erde goldene Gefässe, eine Menge Früchte untereinander und dabei einen kleinen Affen, ein Hündchen und einen Fasan.

Eger, bei den Czechen Chebbe genannt, ist eine der geschichtlich merkwürdigsten Städte Böhmens. Sie liegt auf einem Felsen am rechten Ufer der Eger und ist Hauptort des kleinen Egerbezirks, der einen Theil des Ellbogener Kreises bildet. Diese deutschböhmische, etwa 800 Gebäude mit 10,000 Bewohnern aufweisende Stadt war ehemals ein hochwichtiger Festungsplatz, der in mehren Epochen der böhmischen Geschichte seine bedeutsame Rolle spielt. Gegenwärtig sind die Festungswerke fast gänzlich abgetragen; die Gräben sind nach und nach verschüttet und in anmuthige Promenaden verwandelt worden. Die Erbauungszeit Egers liegt im Dunkel; die ältesten Ortsurkunden scheinen schon durch den furchtbaren Brand, welcher die Stadt 1270 heimsuchte und fast ganz zerstörte, mit verzehrt worden zu sein. Dass Eger auf Grund einer Niederlassung der Römer entstanden sei, ist mehr behauptet als bewiesen worden. Wichtiger für uns ist der zweifellose Umstand, dass Veste und Stadt zu den ältesten deutschen Gründungen gehören. Die ganze Gaugrafschaft Eger und Ellenbogen hing bis 1315 völlig mit Deutschland zusammen; auch hat das Egerland, dieses kleine, aber reine Stück vom alten deutschen Reich, trotz dem gewaltsamen Anschluss ans Böhmergebiet seinen germanischen Charakter bewahrt, dem es nun wohl in Sprache, Sitte und Gesinnung für alle Zukunft treu bleibt. Besondre Bemerkung verdient, dass die als ein derbes kräftiges Landvolk bekannten Egerländer, deren Wohlhäbigkeit man an den stattlichen Höfen merkt, grössten Theils bei ihrer alten eigenthümlichen Tracht verblieben sind. Schwarz ist die Hauptfarbe ihres Kostüms; die Weiber tragen selbst schwarze Strümpfe und zum vollen Anzug schwarze gestreifte Pelzkorsets. Die Bauern bedienen sich im Winter vorzugsweis dunkler Schafpelze. Im Fall einer Trauer winden die Männer ein Stück schwarzen Flors um ihre runden Hüte, während die Weiber sich mit einem langen Stück weisser

Leinwand bedecken. Die Egerländer erinnern in ihrer ganzen Tracht an die Altenburger Bauern; ihre runden Hüte sind aber weit grösser und haben breite, etwas herabhängende Krempen; die Hosen sind ganz altenburgisch weit und kurz, reichen hoch an die Brust und hängen an breiten Trägern. Sehr eigenthümlich ist besonders ihr Hochzeitskostüm. Unter ihren Tänzen hat der sogen. Trischlag etwas ganz Eigenes. Ihre Gebräuche bei Verlöbnissen, Hochzeiten und Begräbnissen sind nicht minder ganz altdeutsch. Nächst dem Feldbau ist es die Pferde- und Hornviehzucht, was die Egerländer vorzüglich beschäftigt.

Dem von Karlsbad kommenden Reisenden erscheint Eger zuerst in dem Augenblicke, wo er aus dem hochliegenden Hohlwege der Kunststrasse im Begriff ist in die Stadt hinabzufahren. In der Ferne ragen die Gipfel des Schneeberges und Ochsenkopfes im Fichtelgebirge; näher blickt das Kirchlein der heil. Anna vom Berge in die lachende Ferne hinab. In der Stadt selbst bemerkt man die schöne Pfarrkirche von St. Niklas, besondre Aufmerksamkeit erregt aber die alte von der schäumenden Eger am Westende der Stadt bespülte Burg. Die Reste der Egerer Burgveste gehören nebst der Burgkapelle, einer dem heil. Martin und heil. Erhard geweihten „Doppelkapelle“, zu den bedeutsamsten Baualterthümern im Böhmerland. Betritt man die Burg an der Südseite, so ist erst der alte schwarze Thurm (sogen. Römerthurm) bedeutend. Er bildet ein Viereck mit ausserordentlich starken Mauern, statt der Krönung ist späteres Mauerwerk aufgesetzt; er ist ganz leer und ohne Dach. Die quaderförmig liegenden Steine, aus dem schwarzen Stein des Kammerbühls, eines ausgebrannten Kraters, sind gegenseitig sorgfältig behauen, die Aussenseite jedoch nur einen Zoll neben der Kante, sonst roh.

(*Grundriss der untern und obern Kapelle.*)

An der nordwestlichen Ecke liegt das Schloss, in Trümmern seit der Eroberung durch Wrangel im J. 1647, jedoch ist die dem Thurme näher stehende Kapelle bis auf das Dach unversehrt. Die Aussenwände des Schlosses stehen noch und zeigen die innere zweistöckige Anordnung. Thüren und Fenster rundbogig, auch kreisförmige Mauerluken. Am merkwürdigsten sind drei grosse Fenster auf der Ecke der Wasserseite, und daneben ein kleineres, auf die Stadt blickend. Die grösseren werden durch fünf kleine, auf vier zierlichen byzantinischen Säulen ruhende, Rundbogen gebildet; das kleine Fenster hat zwei dergleichen Bogen auf einer Säule. Ueber diese zusammengestellten Säulen läuft ein grosser flacher Bogen in der ganzen Mauerstärke, welcher die Ausdehnung des Fensters bezeichnet, sieben Schritt ein jeder. Dies sind die Ueberreste des grossen Saales, in welchem am 15. Februar 1634 Buttler und Gordon den Freunden Wallensteins, Terzky, Kinsky, Illo und Neumann, den blutigen Nachtschmaus bereiteten, während ihr Herr im Hause des Bürgermeisters sein Leben einbüsste. Verwüstet ist jetzt die Stelle.

Die **Kapelle**, im Grundriss ein Rechteck, anderthalb mal so lang als breit, bildet zwei Geschosse, das untere zur Hälfte unter der Erde; von der Thür geht jetzt eine Nothtreppe hinab. Auswendig unterscheiden sich die Geschosse nur durch die übereinanderstehenden Fenster und einige Kragsteine, welche, wie auch längs der Mauern des Schlosses, die Stockwerke abschneiden, damit die Wölbungen auf denselben ruhten; und so zeigen sie auch bei der Kapelle die Verbindung des oberen Geschosses derselben mit dem oberen des Schlosses an, wo auch noch die Thür, an der Westseite der oberen Kapelle, demselben entspricht, die jetzt ohne Zweck ist. Sonst sieht man von Aussen auf den langen Seiten drei, auf den kurzen zwei aus Steinen gehauene rippenartige Pfeiler, ausser den Eckpfeilern, welche, von der Erde bis an das Dach gehend, sich dort mit dem ganz gleichartigen Gesimse verbinden. Die Zwischenräume der Wände sind von einem schieferartigen Steine gemauert.

Beide Kapellen sind inwendig im Wesentlichen übereinstimmend; die Hauptabtheilung einer jeden liegt gegen West, 30 Fuss im Geviert, auf vier Säulen ruhend, die untern mächtig mit starken kelchartigen Knäufen, deren zwei an jeder Ecke mit Köpfen verziert, einer, mit Bändern und Blumen, der vierte mit einem einfachen Halbkreise an jeder Seite. Die Säulenfüsse sind attisch mit Eckwarzen, die Gewölbe sich durchschneidende Rundbogen. Gegen Ost führt eine grosse mit mehren Eckpfeilern versehene Thür in die um drei Stufen höher gelegene Altarabtheilung, mit sich durchkreuzenden Rundbogen. Auf jeder Seite ist noch eine kleine Kammer, mit einem Tonnengewölbe. Der Raum zwischen den vier Säulen ist nicht gewölbt, sondern gerad in die Höhe geschnitten, sich in die obere Kapelle öffnend; jedoch nachdem sich das leere Viereck durch in die Ecken eingesetzte unterstützende Halbkreise in ein Achteck verwandelt; früher war oben eine Brüstung.

Durch eine zierliche grade Seitentreppe der Hauptabtheilung gelangt man in die obere Kapelle. So wie unten Alles in kräftig gedrungenem, jedoch freien Style dem Unterstützenden entsprach, so ist oben Alles leicht in die Höhe strebend. Ebenfalls vier Säulen, um das Achteck der Brüstung herum, über den unteren Säulen stehend; ihnen entsprechen an den Wänden ähnliche Halbsäulen, die erstern von Marmor, zwei rund, zwei achteckig. Die Verbindung ist überall in spitzbogigen Rippen (unten sind gar keine Rippen) und in der Mitte vereinen sich dazwischen die Eckrippen zu spitzen Kreuzgewölben. Die Kappen sind wieder von den schieferartigen kleinen Steinen. Die Säulenfüsse sind attisch mit Eckwarzen, und an den Wänden

(*Ansicht der untern und obern Burgkapelle, in der Richtung gegen das Heiligste auf der Ostseite.*)

herumgehend bilden sie den Fuss derselben. Der untern rundbogigen entspricht hier eine grosse gegliederte Spitzbogenthür und zeigt die Nebenkammer des Altars, rechts jedoch ohne Zwischenwand, sondern es findet sich hier eine den vorderen entsprechende runde Säule, deren Schaft mit zikzakartigen Reifen von unten bis oben geziert. Aber über ihr sind nach beiden Seiten Rundbogen, hingegen die Seitenkapelle selbst in spitzen Kreuzgewölben. Eine Wendeltreppe führt an der andern Seite auf das Dach und halbweges in ein kleines Gemach mit Tonnengewölbe, in dessen Ecke zwei kleine Halbsäulen, von allen andern ganz verschieden und mehr den äusseren Rippen entsprechend, einen im Viertelkreis hervortretenden flachen Bogen tragen, welcher den offenen Theil einer Rundung bezeichnet, die sich im Dache öffnet, ohne Zweifel ein Kamin der Sakristei, obgleich die Sage geht, dass Seni hier seine Sterne beobachtet, und zwar durch das jetzt eingerissene Fenster. Sämmtliche Fenster der Nord- und Südseite sind hochliegende kleine Rundbogenfenster mit starker innerer Verjüngung, so dass sie eine nur schmale Lichtöffnung lassen; gegen West, unten ein Kreisfenster, ebenfalls mit sehr starker Verjüngung; oben, mit dem Fussboden gleich, eine Rundbogenthür, darüber ein Kreisfenster, mit steinernem Fensterkreuze. Gegen Ost in den Seitenkapellen ist unten ein offenbar später eingesetztes grosses Spitzbogenfenster, oben ein aus sechs Kreisstücken zusammengesetztes, sich stark verjüngendes. Sehr merkwürdig ist der eine Knauf der oberen Hauptkapelle, an dessen Ecken zwei männliche und zwei weibliche Zwergfiguren, deren widrige und unzüchtige Gestalt an den ägyptischen Phtha erinnert, und die Sage ihres heidnischen Ursprungs veranlasst, als wären sie Ueberbleibsel eines römischen Priapentempels, wozu die Meinung beiträgt, dass der oben erwähnte „schwarze Thurm" ein Römerwerk sei.

Dies führt auf die Frage nach dem Ursprung dieses Baues, welche indess schwerlich genügend beantwortet werden wird, da sämmtliche Urkunden der Stadt Eger verbrannt sind. Die Herrschaft Eger, die einst zu Deutschland gehörte, war Eigenthum der Markgrafen von Vohburg. Markgraf Diebold gab sie, als Aussteuer seiner Tochter Adelheid, an Kaiser Friedrich den Rothbart, welcher im J. 1179 die Stadt zur freien Reichsstadt soll ernannt haben, worauf noch jetzt die grossen Freiheiten derselben deuten. Er war es wahrscheinlich, der die Burg baute als Sitz seines Burggrafen (welche hier wirklich wohnten); der Styl deutet auf das Ende des 12. Jahrh. Der Thurm stimmt ganz überein mit dem der Gelnhauser Burg und die Fenster des Schlosses gleichen den dortigen. Anno 1285 gab Rudolf von Habsburg die Grafschaft Eger und Ellnbogen, als Heirathsgut seiner Tochter, an König Wenzel von Böhmen. Die Stadt war wohl wegen ihrer Reichsfreiheit ausgenommen, indem Kaiser Ludwig der Baier sie erst 1315 gegen eine Schuldforderung von 20 oder 40,000 Gulden an Böhmen überliess.

Am merkwürdigsten ist die Uebereinstimmung mit den beiden Kapellen der Nürnberger Burg, nur dass in dieser die innere Verbindung der übereinander liegenden Kapellen fehlt, und viele Gewölbe der untern, wie auch die Fenster, spitzbogig sind; aber dies könnte spätere Ausbesserung sein. Ob über die Erbauung dieses Nürnberger Denkmals Urkunden vorhanden sind, ist uns unbekannt; allein die Sage, dass es aus dem 10. Jahrh. sei, scheint unbegründet. Es wäre ein dankenswerthes Unternehmen, diese beiden verwandten Baue in den nicht sehr von einander entfernten Städten Nürnberg und Eger zu vergleichen und genau zu messen.

Die Annahme, dass der ganze Bau der Egerer Doppelkapelle in die Endzeit des 12. Jahrh. falle, wird stark unterstützt durch die unzweifelhafte Wahrnehmung, dass dieses auf eine so merkwürdige Weise den Rund- und Spitzbogen vereinigende Baudenkmal nach Einem Plane erfunden und ausgeführt ist. Es stellt sich in dem Ganzen völlig klar heraus, dass der Baumeister (vielleicht derselbe, welcher die Doppelkapelle auf der Nürnberger Burg erbaute) mit Bewusstsein beide Bogenarten unterschied und mit Absicht beide zugleich anwandte, indem er die ernsteren schwereren Rundbogen, auf angemessene starke Säulen gestützt, sehr zweckmässig zu Trägern der schlanker ansteigenden leichteren Spitzbogen benutzte. Wenige Gebäude des höhern Mittelalters gewähren einen so angenehmen, vielleicht keins einen so in sich abgeschlossenen genügenden Eindruck. Alles ist ohne Zusatz; auch sind alle Theile der Kapelle vollkommen gut erhalten; scharf sind alle einzelnen Umrisse, und es bildet Alles in schönem hellgrauen, ins Grünliche spielenden Tone, einen reinen ernsten Charakter, ohne den Beisatz des Fantastischen in der späteren deutschen Bauart. (In den beiden Grundrissen, die wir mittheilen, weicht die Bezeichnung der Gestalt der Säulenbasen und ihrer Verhältnisse zum Schaft von der gebräuchlichen Art ab, ist indess vollkommen deutlich.) — Obige Mittheilungen fussen auf dem Bericht über die Egerer Burg, welchen Ferdinand von Quast im Berliner Kunstblatte vom J. 1828 niedergelegt hat. Vgl. übrigens dass. Kunstbl. vom J. 1829, S. 144.

Nächst der besprochenen Doppelkapelle sind in Eger bemerkenswerth: die alte Kirche zu Unsrer Lieben Frauen, welche einst (und zwar bis zum J. 1350, wo der grosse Judenmord zu Eger erfolgte) als Synagoge gedient haben soll; die gothische Pfarrkirche zu St. Niklas, deren Inneres durch die schlanken runden Pfeiler des Schiffes sehr merkwürdig ist und deren Thürme freilich in den obern Theilen aus neuerer Zeit herrühren (vergl. die Abbildung, Holzstich von Aloys Brun-

(Hauptkirche zu Eger.)

ner); endlich das alterthümliche, trefflich gebaute Rathhaus mit seinen sechs herrlichen Säulen, woran sich viele geschichtliche Erinnerungen knüpfen. Eger hatte vor Zeiten einen grossen und angesehenen Rath mit vier Bürgermeistern, der nach althergebrachten Rechten Rath sprach und von welchem nur an den König allein zu appelliren war. Der Egerer Rath besass selbst das Münzrecht. Auf dem Rathhause

finden sich ausser einer bedeutenden Sammlung alter Bücher auch einige Gemälde, darunter die durch Matthäus Merian's Kupfer bekannten Darstellungen des tragischen Todes Wallensteins und seiner Getreuen. — Eine halbe Stunde von der Stadt liegt das Siechhaus (ein Jägerhaus und Vergnügungsort der Egerer), von welchem aus ein Waldpfad auf den Annaberg mit seinem stattlichen Kloster führt, wo man von altdeutscher Meisterhand ein schönes bemaltes Schnitzbild der heil. Jungfrau mit dem

Kinde antrifft. Das Kloster wird vom ganzen Egerlande gesehn und soll von der Stadt Eger in Erfüllung eines zur Pestzeit geschehenen Gelübdes erbaut worden sein. Noch jetzt wird zum Annenfest häufig gewallfahrtet. .So schön hier die Aussicht ist, so wird sie doch überboten durch die auf dem benachbarten Grünberg, wo das ganze gesegnete Egerland zu den Füssen des Beschauers liegt und wie ein Teppich sich ausbreitet, welcher reich geschmückt ist mit Dörfern, Kirchen, Kapellen und einsamen Waldgebäuden, immitten aber die alte Egerstadt sich erheben lässt mit ihren schwar-

zen Thürmen, Warten und Ruinen, und dahinter die lockend rothen Dächer von Franzensbad und im Hintergrunde die schönen voigtländischen Gebirge zeigt.

Eine alte Ansicht der Stadt Eger ist uns bewahrt worden durch einen Holzschnitt, der sich in Sebastian Münsters 1550 zu Basel erschienener Kosmographie befindet. Auf dem betreffenden Blatte trifft man als Künstlerzeichen die verschlungenen Buchstaben J. K., nämlich ein solches *K*, dessen erster Strich zugleich das *J* mit bildet. Gedeutet wird dies Monogramm auf Jakob Kerver, einen deutschen Zeichner, Formschneider und Buchdrucker, welcher jung nach Paris kam und ein halbes Jahrhundert lang (von 1510—1560) thätig gewesen sein soll. Die Herkunft dieses wahrscheinlich mehr als Drucker denn als Künstler wirksam gewesenen Mannes ist ganz unbekannt; sollte nun jenes geschnittene Blatt wirklich ihn zum Verfertiger haben, so könnte aus der sonst für ihn auffälligen Wahl der Egeransicht die Vermuthung geschöpft werden, dass derselbe ein Egerländer oder doch ein Deutschböhme gewesen sei. — — Zu Redwitz bei Eger wurde 1654 Christof Weigel geboren, der als Goldschmied und Kupferstecher aus G. R. Wolfgangs und Matth. Küssels Schule, sowie als Kunstverleger und Buchhändler bekannt und zu Nürnberg 1725 verstorben ist.

Egeria, eine römische Quellnymfe, mit welcher König Numa geheime Zusammenkünfte zu haben und nach deren Anweisung er die den Göttern angenehmsten heiligen Gebräuche zu ordnen und die jeder Gottheit eigenthümlichen Priester zu bestellen vorgab, um so die Gemüther des Volkes für seine Einrichtungen zu gewinnen. Den Hain mit Grotte und Quelle, wohin er sich ohne Zeugen zur Zusammenkunft mit der göttlichen Nymfe, seiner Gemahlin, begab, weihte er den Kamenen (weissagenden und singenden Nymfen), weil auch diese daselbst bei der Egeria Zusammenkünfte hielten. Nach Numa's Tode floh Egeria in die schattigen Haine des Thales von Aricia und störte dort durch ihre Klagen den Dienst der Artemis (Diana). Die Nymfen des Haines und des Sees, sowie der im aricischen Haine als Heros verehrte Hippolyt, suchten sie hier vergebens zu trösten. Sie zerfloss in Thränen und ward endlich von der Diana in eine Quelle verwandelt. — Als Quellnymfe ist Egeria zugleich eine weissagende Nymfe, die dem Könige Numa Gesetze eingibt. Als weissagerische Nymfe (Camena), welche menschliche Schicksale verkündet, wurde sie auch bei den Geburten thätig gedacht und von den Gebärenden angerufen. Man nimmt zwei Haine und Quellen der Egeria an, einen bei Ariccia, den andern bei Rom vor dem kapenischen Thor in dem Thale, das jetzt *la Caffarella* heisst. Vom aricischen Hain der Egeria sprechen die Dichter (Virgil, Ovid, Silius Italicus), vom Egerienhain im Thale bei Rom aber Livius und Plutarch. Dieses Thal der Egeria ist schön und geheimnissvoll genug, um als Heimat einer göttlichen Nymfe gedacht zu werden. Der Hain ist natürlich einst grösser und ein schattig kühler Tempel gewesen; jetzt stehen nur noch einige junge Lorberbäume da. Die Quelle ist von einem Grottengewölbe überbaut, das man als Tempel bezeichnet und in dessen Hintergrunde man eine Nische erblickt, in welcher die Trümmer einer alten Statue sich befinden. Unter diesem verstümmelten Bildwerke, das freilich keine Nymfe, sondern eine männliche Person vorgestellt hat, sprudelt die Quelle in drei Armen hervor. Jede der beiden Seitenwände hat drei Nischen, die wohl ebenfalls Figuren enthielten. Der Ort hat etwas Feierliches, Feenartiges: ein zauberisches Helldunkel scheint darin zu wogen und zu wallen, vorn aber hängt Efeu herunter, der vor dem mystischen Dunkel flüstert, und darüber säuseln sanft sich wiegende Bäume. — Ueber künstlerische Darstellungen der weisen Nymfe jenes Königs herrscht grosses Dunkel. Numa's Gesetze verpönten jedes die Gottheit vermenschlichende Abbild. Noch 160 Jahre nach Numa's Tode waren Bilder göttlicher Wesen in keinem Tempel zu Rom zu finden. Was sich später von Götterbildern in Rom einfand, kam aus der Hand etruskischer Künstler; indess findet man unter den Terracotten und Erzwerken, welche von Etruskern in Rom beschafft wurden, kein Egerienbild genannt. Es kann jedoch an solchen Bildern, wenigstens für den Privatcultus, nicht gefehlt haben, denn wenn man auch Egeria nicht als Orakelkamene des Numa verehrte, so hatte sie doch eine besondere Geltung durch den ihr beigelegten Charakter einer göttlichen Helferin in Kindesnöthen erlangt und ward in diesen Fällen von den Römerinnen als Heilige angerufen, wobei es gewiss nicht ohne vergegenwärtigende Bilder der Lebengeberin (*Aegeria*) abging. — Neuere Künstler haben sich mehrfach in Egerienbildungen versucht. Man macht aus der Numanischen Nymfe eine Göttin der Gesetzgebung und der Friedensherrschaft der Gesetze, und gibt ihr ein königliches Abzeichen: das Scepter. Wir theilen eine solche Egeriendarstellung nach einer Marmorstatue mit, welche René Frémin, ein Schüler Girardons, im Geschmack seiner Zeit ausgeführt hat. (Holzstich von Flegel nach Zeichnung von G. Kühn.)

(*Egeria.*)

Egesta in Sicilien, das alte Aegeste oder Segeste, liegt mit seinen merkwürdigen Trümmern neun Miglien von Alcamo, von welchem an der Strasse zwischen Palermo und Trapani gelegnen Städtchen aus man auf Saumthieren nach der berühmten Ruinenstätte hinreitet. Egesta hat seinen Namen von dem reisigen Heros Egestes von Troja, der auch auf segestanischen Münzen abgebildet erscheint. Noch der jüngere Scipio Africanus und Cicero konnten von dem Glanze der alten grossgriechischen Stadt sprechen. Interessante Ueberbleibsel sind vornehmlich die Ruinen einer dorischen Basilika von ungewissem Ursprunge. Man hält sie gewöhnlich für einen Venustempel; da indess gar keine Spur einer Cella vorhanden, so ist nicht auf einen Tempel zu schliessen. Der Bau erhebt sich auf drei kolossalen Stufen mit zwei Fronten, je zu sechs Säulen von sechs Fuss Durchmesser und dreissig Fuss Höhe, mit Giebeln und mit zwei Seiten von je zwölf Säulen. Das Ganze 182 F. lang, 68 F. br. Andre geben 190 × 77 F. an. Die Säulen sind nicht cannelirt. (Vergl. Wilkins *ch.* 5. Gärtners Ansichten der Monumente Siciliens. Hittorf *pl.* 2—6.) Ferner sind zu bemerken die Reste eines an Felsen angebauten Theaters und darüber die Trümmer einer Burg, von wo man eine belohnende Aussicht auf den Monte Erice oder San Giuliano (den Eryx der Alten) und auf das Meer hat. Zwei Miglien weiter trifft man die schon den Alten bekannten Schwefelquellen (*Aquae Segestanae*).

Egg, A., ein zu London lebender Genremaler, der durch manche Leistungen bereits Beliebtheit im Publikum sich erworben hat. Eins seiner besten Bilder war die 1844 in den Sälen der Londoner Akademie ausgestellte Episode aus dem lahmen Teufel des Lesage. Dieses Stück stellt die in genannte Dichtung erzählender Weise eingeflochtene Scene dar, wie der Teufel seinen Zögling über die Dächer führt und ihm zeigt, was innerhalb der Häuser vorgeht. Da sieht er denn unter Anderm einen jungen Mann mit zwei leichtfertigen Dirnen in einem Speisehaus sitzen; sie haben sich's wohlsein lassen, allein die Rechnung, welche der Wirth dem generösen Liebhaber einhändigt, verdirbt diesem jeden Nachgenuss; er greift erstaunt und verlegen in die Tasche, während der Wirth mit pfiffiger Unschuld seine Rechtschaffenheit und die seiner Rechnung darthut und die Mädchen mit gleicher Gewandtheit die unversehrten Reste des Mahles auf die Seite und in ihre Taschen bringen. Dies Bild, von heiterstem Humor ersonnen, ist durchaus lebendig und wahr in der Darstellung, ganz bezeichnend und fein im Ausdruck und von milder harmonischer Färbung. Tracht und Stoffe aus dem vorigen Jahrhundert sind mit vielem Geschick und Geschmack behandelt. Die Ausführung ist leicht und angenehm, doch der Farbenauftrag etwas trocken.

Eggers, Karl, ein aus Neustrelitz gebürtiger Geschichtsmaler, der um 1811 unter Matthäi zu Dresden seine erste Kunstbildung empfing, seine höhere Ausbildung aber später in Italien fand. Zu Rom verband er sich mit Philipp Veit aus Frankfurt, mit dem er im Vatikan Mehres *al fresco* ausführte. Seine Schöpfung ist z. B. das Wandgemälde der personificirten Roma, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden. (Dies Bild dient zur Erinnerung an die Bereicherung der vatikanischen Bibliothek mit einer Münzsammlung.) Namhafter sind jedoch seine Leistungen in der Oelmalerei; hier hat er sich als einen meisterhaften Techniker bewährt, der sich namentlich auf alle Reize der Färbung versteht und besonders im Fleischkolorit und in der Gewandmalerei hervorthut. Ausgezeichnete Bilder von Eggers Hand sind die *Mater dolorosa* und eine auf dem Bett liegende Weibsfigur nach Art der schlafenden Venus von Tizian (beide Gemälde aus dem J. 1819), ein reizender, zart ausgeführter Amor im Begriff den Pfeil aus dem Köcher zu ziehen (aus dem J. 1823), Christus bei Maria und Martha (ein grosses Bild von ungemein kräftiger Malerei und fleissigster Ausführung), die Fusswaschung des Herrn (ein ebenfalls sehr tüchtiges Bild, das man als Altarblatt im Naumburger Dome findet), mehre Brustbilder von Heiligen, z. B. St. Christina (bekannt durch die Lithographie von G. Hennig) etc. Sehr namhaft ist Eggers auch als trefflicher Kopirer berühmter oder schätzbarer Werke italischer Meister. So kennt man von ihm z. B. ein schönes Nachbild der Madonna del Garofano.

Eggert, Franz Xaver, geb. 1802 zu Hochstädt an der Donau, der Sohn eines Sattlermeisters, erlernte in Augsburg die Dekorationsmalerei und begab sich im J. 1824 nach München auf die Akademie, bethätigte seinen ersten Beruf noch bei Ausschmückung mehrer Münchner Bauten und ging dann im J. 1829 zur Glasmalerei über, welchem Fach er seitdem als angestellter Künstler in der kön. Schmelzmalerei-Anstalt seine ganze ruhmvolle Thätigkeit gewidmet hat. Er theilt mit Ainmüller, Hämmerl, Kirchmair und Wehrsdorfer das Verdienst, in wenigen Jahren die so vergessene, durch Frank erneuerte herrliche Kunst des Glasmalens wieder zu einer Vollkommenheit gebracht zu haben, welche die Schönheit der Glasgemälde aus dem 15. und 16. Jahrh. in mancher Beziehung erreicht, in anderer sogar übertrifft. Mit Kas-

par Böhm führte Eggert seit 1832 die gothischen Fensterverzierungen der neuen Aukirche nach der Erfindung und Zeichnung Ainmüllers so prächtig auf Glas aus, dass diese Arbeiten jeden Vergleich mit den derartigen bestmittelalterlichen auf das Siegreichste bestehen. (Bekannt ist Eggert auch als Herausgeber der sieben Chorfenster der Aukirche in trefflichen illuminirten Abbildungen von den Lithographen Unger und Herwegen.) Ebenso rühmlich ist seiner Betheiligung an den neuen Glasgemälden im Regensburger Dome zu gedenken.

Eggert, ein Danziger Künstler, führte im J. 1768 das stattliche Portal mit zwei Säulen und einer Doppeltreppe aus, welches als eine Zierde des sogen. neuen oder rechtsstädtischen Rathhauses zu Danzig betrachtet wird.

Eggestersteine, s. Egstersteine.

Egging, Joh., gebürtig aus Kurland, bildete sich auf der Petersburger Akademie, besuchte um 1820 Italien und kehrte nach siebenjährigem Aufenthalte in Rom, wo er seine Durchbildung als Historienmaler vollendete, über Berlin nach Petersburg zurück. Mehre von ihm ungemein schön in kleinem Format ausgeführte Nachbilder berühmter italischer Meisterwerke, die in die erste Zeit seines römischen Aufenthalts fallen, gingen in den Besitz des russischen Kaisers über. In einem geistvoll zusammengestellten grossen Bilde, welches 1822 vollendet ward, stellte Egging die Bekehrung des heil. Wladimir dar; es war dies ein Werk, das gleich sehr vom Fleiss wie vom Feuer seines Pinsels zeugte. Hierauf schilderte er die im J. 1300 gegen die Skandinavier gelieferte Schlacht an der Newa, und in einem dritten grossen Gemälde des rückkehrenden Siegers Triumf in Plesgow. Im J. 1828 sah man zu Berlin, wo damals der Künstler auf seiner Rückkehr nach der Kaiserstadt einige Rast hielt, in Eggings Portefeuilles eine Menge Compositionen, unter welchen besonders die in Farben sorgfältig ausgeführte Skizze eines grossen Gemäldes gefiel. Sie betraf die Einführung des Christenthums in Russland durch Wladimir den Grossen, und empfahl sich durch malerische effektvolle Anordnung, wohlverstandene Beleuchtung, charakteristische Verschiedenheit der Gesichtszüge und sehr mannichfaltige reiche Trachten, wobei das prächtige Kostüm der griechischen Geistlichen und der russischen Grossfürsten, Knesen, Bojaren und Edelfrauen dem Künstler sehr zu Statten kam. Eine andre der grössern Compositionen bezog sich auf die Wiederherstellung Russlands durch den Tatarenbesieger Iwan Wasiljewitsch. Unter seinen spätern Gemälden macht sich die Darstellung bemerklich, welche die „Aufhebung der Leibeigenschaft durch den Kaiser Alexander" schildert.

Egginton, Francis, aus Birmingham, gestorben 1805, war ein gewandter Meister im Fache der Glasmalerei, der aber gleich seinen zeitgenössischen Fachgenossen das Wesen dieser Kunst verkannte und seinen Fenstergemälden dadurch schadete, dass er sie durchaus im Tone der Oelmalerei zu halten suchte. Er hinterliess zahlreiche Werke in Windsor, Oxford, Salisbury, Shrewsbury, zu St Asaph in Wales und anderwärts.

Egl, Andreas, ein altdeutscher Baumeister, der gegen Ende des 13. Jahrh. blühte. Ihm verdankt die Reichsstadt Regensburg die erste Anlage ihres berühmten im J. 1275 gegründeten Domes. Von ihm datiren wenigstens die untern Theile des Chores, an denen man noch eine strengere Behandlungsweise der germanischen Bauformen erkennt.

Egmont, Justus van, geb. zu Leyden 1602, gest. zu Antwerpen 1674, arbeitete in seiner Jugend viel in Frankreich und scheint auch Spanien besucht zu haben. Man hat Grund zu glauben, dass er aus Rubens Schule hervorgegangen. Hauptsächlich war er Bildnissmaler, doch hat er nach seiner ersten Rückkehr ins Vaterland auch Geschichtliches gemalt; wenigstens weiss man, dass er ein grosses für die Mecheiner Metropolitankirche bestimmtes Abendmahl (das man durch den Hauptstich von B. A. Bolswert mit des Stechers Adresse kennt) für Rubens ausführte. Nach dem Tode des grossen Meisters ging Justus van Egmont wieder nach Frankreich und ward eins der zwölf ersten Mitglieder der im J. 1648 gegründeten Pariser Akademie. Die Wiener Gall. besitzt von ihm zwei Bildnisse Königs Philipp IV. von Spanien (ein Kniestück, den König in schwarzer Kleidung mit der Ordenskette des goldnen Vliesses darstellend, und ein Brustbild, das ihn jung, in goldgestickter Kleidung und ebenfalls mit der Vliesskette zeigt), ferner das Bildniss des in voller Rüstung, aber barhaupt dargestellten Erzherzogs Leopold Wilhelm, der seine Rechte auf den Befehlshaberstab stützt, seine Linke auf den Kopf eines Löwen legt und einen Adler mit dem Lorber im Schnabel zur Seite hat. Ein vorzügliches Stück von Justus van Egmont ist sodann in der gräfl. Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden (im 7. Zimmer derselben) zu finden, nämlich das Bildniss eines Mannes mit seiner Frau in rother Kleidung.

Egstersteine in Westfalen. — Zu den grössten Merkwürdigkeiten des Lippischen

Waldgebirgs gehört die seltsame Felsengruppe der sogen. Egstersteine*). Diese Felsengruppe liegt eine Viertelstunde vom Lippischen Städtchen Horn entfernt am Ufer der Lichtheupte, eines Baches, über den die höchste Spitze des ersten Felsens 125 Fuss hoch emporragt. Die einzelnen Felsenmassen sind völlig von einander geschieden; durch die beiden letzten der fünf Felsen führt die Kunststrasse zwischen Horn und Paderborn; den zweiten und dritten verbindet oben eine eiserne Brücke. Diese wie nackte Grundsäulen der Erde, von welchen das umhüllende Erdgewand weggeschwemmt scheint, isolirt aufragenden Gefelse bestehen aus feinkörnigem, mit Eisenocher gemischten Sandstein, woher sich ihre gelblich-graue Färbung erklärt. Auf dem vierten Felsen hängt ein jeden Augenblick niederzustürzen drohender Stein, welcher laut der Volkssage einst eine Lippische Gräfin zerschmettern wird. Die drei ersten gewähren von ihrer Höhe eine weitgedehnte herrliche Aussicht über das ganze anmuthige Land, über die Gebirgszüge vom Köterberge in der Nähe der Weser bis zu den Höhen im Osnabrückischen. Im Innern des ersten und zweiten Felsens sind kleine Hallen oder Kapellen ausgehauen, dort unten, hier oben unter dem Gipfel. Am ersten Felsen ist ausserdem in sehr alter Arbeit unten, nach aussen hin, eine Kreuzabnahme in Hautrelief angebracht. Die Darstellung ist ziemlich wohl erhalten, wenn auch hie und da von Menschenhand verstümmelt; zu beiden Seiten des Bildwerkes führen Oeffnungen in das Innere; an der linken Seite der Oeffnung links ist noch ein Bild des heil. Petrus in Basrelief ausgehauen, aber bis zur Unkenntlichkeit verwittert. In Clostermeiers Beschreibung wird soviel für gewiss angegeben, dass die Felsen von einer edlen Familie des 11. Jahrh. an das Kloster Abdinghof in Paderborn verkauft worden seien und dass dieses sie zu einer Stätte christlicher Andacht hergerichtet habe, vielleicht um einen Wallfahrtsort daraus zu schaffen. Zu dem Ende scheinen nun die Kapellen im ersten und zweiten Felsen ausgehauen worden zu sein; doch mochte der Hauptgottesdienst unter freiem Himmel gehalten werden, so dass die Steinhauerarbeit am ersten Felsen als Altarbild diente und unter ihr der Altar errichtet war. Das Bildhauerwerk umfasst eigentlich zwei horizontal geschiedene Felder, deren oberes und besser erhaltenes die Abnehmung vom Kreuze vorstellt, während das untere kaum noch erkennbare den Sündenfall der ersten Aeltern enthält. Der Baum der Erkenntniss, um den sich die gewaltige Schlange unten in vielen Verschlingungen windet, bildet auf dem obern Bilde den Stamm des Kreuzes, um symbolisch die Verbindung zwischen Sündenfall und Kreuzestod anzudeuten. Die Figuren sind freilich von schlechter Zeichnung und unnatürlich lang und hager, aber die Formen sind kräftig behandelt und scharf hervorgehoben; auch kündigt sich einige Kenntniss der Perspektive an. — Dieses für die deutsche Kunstgeschichte bedeutungsvolle Denkmal wird uns in dem Werkchen: „der Egsterstein in Westfalen“ (Weimar 1846) in einer von dem Bildhauer Ernst Bandel gefertigten zuverlässigen und deutlichen Zeichnung mit Erläuterungen und Bemerkungen des in deutschem Alterthum wohlbewanderten Sprachforschers H. F. Massmann dargeboten und damit eine durchaus genügende An- und Einsicht des alten Egstersteines möglich gemacht. Die Vignette des Titelblattes gibt uns einen Ueberblick der Oertlichkeit, wie das grosse in den Fels gehauene Basrelief zwischen den verschiedenen Eingängen und Zerklüftungen des Felsens steht; die Grundrisse S. 15 und 17 zeigen uns Lage und Verhältnisse der Kapellen im Innern des Felsens, und S. 14 ist auch die grosse Gestalt des heil. Petrus im Umriss skizzirt, die sich zur Linken des Basreliefs in Stein gehauen vorfindet. In seiner Darstellung hat Massmann die Literatur über die Egstersteine sehr ausführlich und mit berichtigender Kritik gewürdigt und hinsichtlich der Erklärung des Gegenstands, wie bezüglich der verschiedenen Zeitbestimmungen und geschichtlichen Verhältnisse die Untersuchung so gut wie geschlossen.

Der Gegenstand des 12 Fuss 6 Zoll breiten, 11 Fuss 9 Zoll hohen in den Felsen gehauenen Basreliefs, die Kreuzabnahme, erscheint hier in einer in vieler Beziehung sehr eigenthümlichen und doch in den Hauptgedanken mit der hochmittelalterlichen Kunst überhaupt übereinstimmenden Weise der Darstellung. Zu letzterer gehört nicht nur die Anordnung im Ganzen, welcher ältere Traditionen zu Grunde zu liegen scheinen für die Art wie Maria, Johannes, Josef von Arimathia und Nikodemus sich bethei-

---

*) Die Benennung variirt zwischen den Ausdrücken „Eggesterstein, Egsterstein und Exterstein.“ Die Schreibart Eggesterstein leitet sich her von Egge, Spitze, Kante (daher Eggegebirge, der Name des Paderbornischen Osnings), wogegen die sehr gewöhnliche Schreibung Extersteine von dem plattdeutschen Wort Exter kommt, was eine Elster bedeutet (daher latein. Scribenten diese Felsen durch *rupes picarum* übersetzten). Wir sind Massmann gefolgt, welcher Egsterstein als den richtigsten Ausdruck annimmt, denn die altdeutsche Schreibart ist Agisterstein, was als Agis (Oegis)-ter-stein gelesen den Schreckenwaldstein ergeben würde, zu welchem Namen Sage und Geschichte der Gegend die mannigfachste Veranlassung geben.

ligen, wie Sonne und Mond, durch mythologische Gestalten ausgedrückt, von dem Vorgange berührt werden, und endlich wie dieser in Beziehung steht zu der in der Macht von Tod und Sünde umfangenen Menschheit, die vertreten wird durch ein von einem Drachen umwundenes Menschenpaar unter dem Fusse des Kreuzes. Unter den Eigenthümlichkeiten der Darstellung könnte man den wunderlich geformten Stuhl nennen, der für Nikodemus die Stelle einer Leiter vertritt, um zur Höhe der Kreuzarme gelangen zu können; sodann aber muss ganz besonders das Bild Gottes des Vaters auffallen, der über dem rechten Kreuzarm erscheint, mit der einen Hand Segen über den Leichnam des Sohnes herabsendend, während sein anderer Arm die als Kind gestaltete Seele Christi und die Fahne mit dem Kreuze hält. (Zu dem letztern seltsamen Darstellungsmomente bemerkt bei Besprechung des Massmann-Bandelschen Werkchens ein vielerfahrener Kenner alter christlicher Kunst, Ernst Förster: „Dass in Darstellungen vom Tode der Maria, wie sie uns aus der Zeit der Byzantiner des 10. und 11. Jahrh. überliefert worden, Christus die Seele seiner Mutter, auch in Gestalt eines Kindes, über dem Leichnam auf dem Sterbelager hält, ist bekannt und von der italischen und deutschen Kunst des 14. und 15. Jahrh. häufig wiederholt worden; allein die Anwendung dieser Vorstellung auf den Kreuzestod Christi, wodurch Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt wo nicht noch weitere Vorgänge beeinträchtigt erscheinen, ist mir sonst noch nirgend vorgekommen und verdient, wie die Kreuzesfahne in der Hand Gottvaters, die ausserdem wohl bei ähnlichen Darstellungen die streitende Kirche führt, besondre Beachtung.")

Die Frage nach dem Alter und der Herkunft des Basreliefs ist sehr verschieden beantwortet worden. Indess ist sie nun als erledigt anzusehn, denn zum Erstenmal wird durch das Massmannsche Werkchen die in der untern Kapelle in die Wand eingehauene Inschrift mitgetheilt, welche Ernst v. Bandel entdeckt hat und aus der hervorgeht, dass Bischof Heinrich von Paderborn im J. 1115 das Werk hat ausführen lassen, was auch mit dem Style der Skulpturen übereinstimmt, obschon in Deutschland eine gleichmässige Entwickelung der Kunst wie in Italien nicht stattgefunden und darum nicht mit unwiderleglicher Bestimmtheit von einem Kunstwerke in Franken oder Sachsen auf eins in Westfalen oder in Baiern geschlossen werden kann. — Was die beiden in den Felsen theils gehauenen, theils nur eingerichteten Kapellen betrifft, so gehört ihre in hufeisenförmigen Bogen ausgeprägte Architektur grösstentheils der Zeit des Basreliefs an. Ueber dem Eingange ist ein Adler ausgehauen, dessen Gestalt genau mit der auf den Münzen und Siegeln der Hohenstaufenzeit vorkommenden Adlerfigur zusammenstimmt. — Seit der Reformation haben die Wallfahrtsandachten an den Egstersteinen aufgehört. Um die jetzige Zugänglichkeit der Felsen durch Treppen und Brücke haben sich der Graf Hermann Adolf von der Lippe im 17. Jahrh. (der sie durch Thürme und Mauern befestigte) und nach der Zerstörung von dessen Vorrichtungen die Fürstin Pauline von der Lippe verdient gemacht.

Ehebrecherin vor Christo. — Der Moment aus der evangelischen Geschichte, wo Christus von den Farisäern um sein Urtheil in der Sache des wegen Ehebruchs angeklagten Weibes befragt wird, ist von den Malern minder oft zur Darstellung gewählt worden, obschon er eine weit anziehendere Situation als mancher andre neutestamentliche Vorgang bietet. Diese Situation: der Heiland den stolzen tückischen Farisäern und dem demüthig der Aburteiung ihrer Schuld entgegensehenden Weibe genüber, gewährt ein so bedeutendes Feld für psychologische Charakteristik, und betrifft ein so menschliches nie veraltendes Thema, dass es billig Wunder nimmt, wie nur wenige ausgezeichnete Meister sich in der Schilderung dieser Scene versucht haben. In der seltenern Behandlung hat dieser Stoff fast dasselbe Loos wie der Christus mit dem Zinsgroschen, nur dass letztere Scene auch weniger gewählt zu werden verdient, aus Gründen, die jedem Denkenden sofort einleuchten. — Eine sehr bedeutsame Darstellung der Anklage der Ehebrecherin findet man von der Hand des Venezianers Licinio da Pordenone im Berliner Museum. Dies unter Nr. 196 der 1. Abth. daselbst aufgestellte Bild enthält eine Reihe halber Figuren mit höchst charaktervollen, warm und lebendig gemalten Köpfen: Christus, mild-ernst, wenngleich nicht tief; das Weib in schönen üppigen Formen, geduldig und ergeben (doch etwas kalt in der Farbe, vielleicht in einzelnen Theilen übermalt); der Ankläger, eine feiste Priestergestalt; verschiedene andere, Schriftgelehrte, Farisäer und Kriegsknechte, als Zuschauer des Vorganges; — das Ganze aber mehr, wie es Pordenone häufig liebt, eine Zusammenstellung interessanter Physiognomieen, als eine dramatisch entwickelte Handlung mit mannigfach abgestufter Theilnahme. Dem Bilde fehlt Leidenschaft, und nur eine unterdrückte, gebrochene spricht aus den scheinbar ruhigen Zügen des Weibes. (Höhe des Bildes 3 F. 2 Z., Br. 4 F. 6 Z. Nach diesem Ge-

mälde hat Ludwig Heine für das Berliner Gallerlewerk eine Lithographie besorgt.) — Eine andre bedeutende Darstellung der Ehebrecherin von dem tizianischen Schüler B o n i f a z i o, unter Nr. 200 der 1. Abtheilung des Berliner Museums, bietet eine figurenreiche, lebenvolle Volksscene. Kräftig entwickelte Gestalten, unter welchen sich vornehmlich die Schergen sowie die schöne Sünderin auszeichnen, nehmen hier das Interesse des Beschauers in Anspruch; eine zuschauende, an der Angeklagten mitleidig theilnehmende Frauengruppe hat anmuthig anziehende Köpfe. (Hintergrund Architektur und Landschaft. Bezeichnet: *MDLII.* Höhe des Gemäldes 4 F. 7 Z., Br. 9 F. 10 Z.)

In der Wiener Gallerie befinden sich Ehebrecherinnen von folgenden Meistern. T i z i a n: Nr. 62 im zweiten Zimmer der italischen Schulen. Sieben halbe Figuren. P a u l V e r o n e s e: Nr. 15 im ersten Z. d. it. Sch. Christus spricht die Ehebrecherin frei und demüthigt die Farisäer, die sich nach einander entfernen. Im Hintergrunde Gebäude. Acht beinah lebensgrosse Figuren. A l e s s a n d r o V a r o t a r i (*il Padovanino*): Nr. 21 im 2. Z. der ital. Sch. Die Ehebrecherin wird von einem Kriegsmanne

geführt, während einer der Schriftgelehrten dem Heiland das Gesetzbuch vorweist. Im Grunde steht: *Alexandri Varotarii Patavini opus.* Kniestück. Elf stark lebensgrosse Figuren.

In der Dresdner Gallerie findet man ein reich componirtes und mit vielem Feuer gemaltes Bild der Ehebrecherin von der Hand des Genuesers Bartolommeo Biscaino. Das Weib steht mit gesenktem Blicke, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; Christus wendet sich nach diesen und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebenen Worte. Figuren in Lebensgrösse bis an die Kniee. Eine Leinwand von 7 F. Breite bei 5 F. 3 Z. Höhe. Diese Darstellung ist von Biscaino selbst in einem radirten Blatte wiedergegeben worden (bei Bartsch Nr. 13), übrigens im Stich von Camerata bekannt. Ein Hauptwerk in ders. Gall. ist auch die Ehebrecherin von Tintoretto (Jacopo Robusti); die Angeklagte wird hier von den Farisäern zu Christus gebracht, welcher auf der Stufe einer Treppe steht. Lebensgrosse Figuren. (Diese Darstellung ist durch den Stich von Phil. Andr. Kilian bekannt.) Ferner Ehebrecherinnen von Lukas Kranach und Andern.

Von den beiden Kranachs kommen öfter Gemälde dieses Titels vor; nur herrscht keine Bestimmtheit in den Angaben über die Herkunft jedes Stücks von dem Aelteren oder dem Jüngern. Das Exemplar in der Dresdner Gallerie lautet auf Kranach den Vater. Andre Exemplare befinden sich in der Münchener Pinakothek (Nr. 56 im ersten Saale), in der gräfl. Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden, in der Gall. zu Schleissheim und in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Das letztere Bild (Nr. 73 in der zur öffentlichen Pinakothek Nürnbergs eingerichteten Kapelle) wird zwar dem alten Lukas beigelegt, verräth aber sowohl im Tone als in der kleinlichen und doch wieder zu wenig soliden Behandlung die Hand des jüngern Lukas Kranach.

Ebenso häufig sind Ehebrecherinnen vom Meister Tizian. Man trifft solche zu Rom in der Kapitolinischen Sammlung, im Palaste Corsini und im Pal. Braschi; zu Brescia in der Kirche St. Afra, und wie schon bemerkt worden, zu Wien in der k. k. Gall. (Ein tizianisches Bild aus der Brüsseler Gallerie, was vielleicht das nach Wien gekommene ist, hat Anton Josef von Prenner in einem radirten und geschabten Blatte wiedergegeben.) Nach dem Exemplar im Museum des Kapitols theilen wir ein Abbild in Holz mit.

Sodann hat auch Pordenone, von dem wir bereits ein Bild in Berlin erwähnten, diesen Gegenstand mehrmals gemalt. In der berühmten Gallerie Orleans, deren Schätze sich in England zerstreuten, befand sich jenes Halbfigurenstück, welches Gabriel Marchand für das Orleans'sche Galleriewerk gestochen hat. In der kais. Eremitage zu St. Petersburg trifft man ein meisterhaftes Pordenonesches Kniestück der Ehebrecherin, welches, wenn wir recht berichtet sind, aus der Houghtonhaller Gallerie stammt.

Ferner existirt ausser der unter den Berliner Bildern erwähnten eine zweite Darstellung der Ehebrecherin von Bonifazio, nämlich in der Akademie der schönen Künste zu Venedig. — Angeblich von Gaudenzio Ferrari eine Ehebrecherin in der Gemäldesammlung des Kapitols zu Rom. (Nach diesem interessanten Bilde fügen wir einen Holzstich bei.) — Eine Ehebr. von dem Florentiner Federigo Zuccari in der Kathedrale zu Orvieto. — Zwei verschiedene Darstellungen des Christus mit der Ehebr. von Giulio Romano, die eine (angeblich in Wien) von etwas abweichender Composition, wo Christus die Ehebrecherin aus dem Tempel fortschickt, bekannt durch das radirte und geschabte Blatt von Ant. Jos. v. Prenner. Die andere, reiche Composition von Giulio, ist durch ein Hauptblatt der Mantuanischen Stecherin Diana Ghisi verbreitet. — Nach einem Bilde von Annibal Caracci hat man ein meisterhaftes Blatt von Franz Bartolozzi; nach Angelo Bronzino, dem Schüler Pontormo's, einen Stich von Benedetto Eredi, und nach Alessandro Turchi ein von Lerouge geätztes und von Franz Forster gestochenes Blatt. — Von Luca Giordano eine Ehebrecherin, welche mit gebundnen Händen zwischen Soldaten steht und das von Jesus auf dem Boden Geschriebene liest. Eigenhändige Radirung Giordano's, bezeichnet: *Lucas Jordanus f.* 1658. Ein Blatt von 13. Zoll 2 Lin. Höhe und 18 Zoll 6 Lin. Breite, mit der Adresse des Druckers Franz Palmiero.

Von niederländischen Darstellungen dieses Gegenstands erwähnen wir nur: das Meisterwerk von Rembrandt aus dem J. 1644 in der Nationalgall. zu London, gest. v. Philipps; ein Gemälde von A. van Dyck im Pariser Museum, und zwei Bilder von Peter Paul Rubens. Die berühmteste der Rubensischen Darstellungen der Ehebr. vor Christo befindet sich in der Sammlung zu Leightcourt und ist von Dr. G. Fr. Waagen in dessen Werke über die Kunstwerke und Künstler Englands (II. S. 350) beschrieben worden. Dies Bild, Kniestück mit etwas überlebensgrossen Figuren, enthält fünf Haupt- und sieben Nebenfiguren, rührt ganz von Rubens eigner Hand her und

dürfte nicht lange nach der Antwerpener Kreuzabnahme geschaffen worden sein, wofür das Edle im Gefühl, das Gemässigte in der Färbung spricht. Mit reuigem Ausdruck steht die Sünderin da; die ruhige Würde Christi, der zur Rechten steht, bildet einen ergreifenden Gegensatz mit der gemeinen Sinnlichkeit eines dickwanstigen Pfaffen und der kalten abgefeimten Bosheit eines langen hagern Farisäers auf der andern Seite. Diese beiden sind von bigotten Leuten ebenso irrig als boshaft für Luther und Calvin angesehn und bezeichnet worden; ein dritter Mann auf diesem Bilde soll die Züge von Rubens Lehrmeister Otto Venius tragen. Es wird berichtet, dass Rubens dieses Gemälde für die Familie van Knyf zu Antwerpen ausführte. Im J. 1780 befand es sich wenigstens in der Samml. des Canonicus van Knyf daselbst. Bei der Versteigerung von Heinrich Hope 1816 ward es mit 2000 Pf. Sterl. erstanden. Eine andre Ehebr. von Rubens, ebenfalls in Halbfiguren, wird zu B r i s t o l gefunden. Eine

(Nach einem Bilde von Gaudenzio Ferrari.)

dieser Compositionen ist von Maria Elisabeth Simons in einer Radirung in gr. Querf. wiedergegeben worden.

Unter den Compositionen der Art von oberdeutschen Künstlern heben sich hervor: das schöne 3 Z. 1 L. hohe, 2 Z. 3 L. breite Blättchen von Georg Pencz mit dem Zeichen dieses altdeutschen Malers und Stechers, und der vortreffliche Entwurf von Peter Cornelius zu einem Wandgemälde des künftigen Berliner Camposanto, wo dieser Meister die christliche Lehre von der Vergebung der Sünde anschaulich macht durch das Bild der Sünderin, für welche der Heiland jenes mildeste Urtel spricht, weil Keiner da ist, der nicht gleichfalls Vergebung bedürfte! — Endlich bleiben als französische Darstellungen zu nennen: das Bild von Nic. Poussin im *Musée royal* zu Paris, und ein andres von Nicolas Colombel, welches durch Claude Duflos d. Ae. im J. 1711 als Gegenstück zu M. Dossiers Mahl beim Farisäer gestochen worden ist.

Ehegöttin ist die Hera der Hellenen, die Juno der Römer, welche als solche bei den Letztern die Beinamen *Pronuba* und *Domiduca* führt, diesen insofern sie die Braut geleitet, die in das Haus des Bräutigams geführt wird. (Auch der Juno Gemahl, Jupiter, heisst aus gleichem Grunde ein *Domiducus.*) — Zwei Dinge nennt Horaz als die wirksamsten Mittel zur Entwilderung der rohen Menschheit, Trennung des Heiligen vom Profanen und Stiftung der Ehe. Nur durch heilige Scheu und starksinnliche Eindrücke konnte der Instinkt gebändigt und die Grundveste alles Völkerwohls, die einfache Ehe (Monogamie) gestiftet werden. Götter stellten durch ihre eigene Vermählung den sinnlichen Anbetern am Lebendigsten die Weihe der Ehe dar (Jupiter und Juno). Götter heiligen und schützen mit dem Ackerbau auch die Ehe; man denke an die Ceres Legifera, die Demeter Thesmophoros der Hellenen. Auf beiden Wegen wird die Ehe selbst bei den sogen. Heiden ein Sakrament. Aber auch in beiderlei Rücksicht ist die Herrin Juno Stifterin und Vorsteherin der Ehen, einmal von Samos aus die weihende (Teleia), dann aber von Athen aus die bindende Göttin (Zygia, Juga). Vermuthlich kam die Sage vom Vermählungsfeste des Zeus mit der Hera von Kreta her über Karien und die ionische Küste nach Samos, wo sich nun die bisher jungfräuliche Mondkönigin in die vermählte Himmelskönigin verwandelte. Priester und Dichter schmückten Brautbewerbung und Vermählung in eine heilige Hochzeitfabel aus, die in verschiedenen Gegenden Griechenlands durch mimische Feste verherrlicht, aber auch bei den Hochzeitgebräuchen der Griechen zum Vorbilde genommen ward. Eben darin lag die Weihe der Ehe, wie sie von der Samischen Hera, der Ehemutter (*Pronuba*) ausging, dass die zu Vermählenden in sich selbst gleichsam den Zeus und die Hera darstellten, und Alles so machten, wie es einst dies erhabenste Götterpar bei seiner Hochzeit gemacht haben sollte. (In mehren griechischen Kolonieenstaaten, zumal im sogenannten Grossgriechenland, scheint die Vermählung der schönen Kretenserin Ariadne mit dem Dionysos oder Bacchus an die Stelle der Heirath des Zeus getreten zu sein, und da man auch hier wieder Alles mimisch darstellte, so wurden die Dionysien oder Bacchanalien wirkliche Brautfeste.) Die Sage von der heiligen Hochzeit des Zeus und der Hera lässt sich nur noch aus halb verschollenen Anklängen errathen, die man in den griechischen Scholien zum Theokrit als Fragment aus einer verloren gegangnen Schrift des Aristoteles findet. Daraus erfährt man denn Folgendes. Die Juno ging als Jungfer gern allein spaziren. Da erregte Zeus aus Kreta, der schon lange (man spricht von einer dreihundertjährigen Liebschaft) vergebens um sie gefreit hatte, plötzlich einen heftigen Sturm mit einem gewaltigen Platzregen, und setzte sich, in einen Guckguck verwandelt, auf den Berg Thronax, welchem der Pron genüberlag, auf dem die Jungfrau Juno einen Tempel hatte. Also setzte sich der zum Guckguck gewordene Gott der schönen Göttin, die auf Bergesspitze sass, genüber. Ihr, die in Gedanken versunken und das Unwetter nicht achtend da droben sitzt, nähert sich der Guckguck, der sie muthwillig umflattert; sie aber empfindet Mitleid mit dem armen durchnässten Vogel und erwärmt ihn streichelnd an ihrer Brust. Zeus zeigt sich nun in seiner wahren Gestalt und beschwichtigt alle Zweifel der Göttin, die ihre Mutter fürchtet, durch das feierliche Ehegelöbniss. Der Berg bekam davon den Namen Guckgucksberg (worauf auch der Spötter Aristophanes in seinem Lustspiel „die Vögel" anspielt, nämlich durch die für die Vögel erbaute „Nephelokokkygia", die unser Schalk Wieland durch „Wolkenguckgucksheim" übersetzt hat) und der Guckguck selbst kam auf das Scepter der Juno, sogar in dem erhabenen Bilde, welches der Meister Polyklet im Heräum (Junotempel) zu Argos aufstellte. Gewiss waren auch Kunstdenkmale vorhanden, die jene berühmte Hochzeit darstellten. Gewissermaasen sind alle Statuen der entschleierten Samischen Juno hieher zu rechnen, die wir auf Münzen erblicken und wovon eine noch spät mit den pomphaften Namen der Bildhauer Bupa-

lus und Lysippus im Lausischen Palaste zu Konstantinopel zu sehen war. Unstreitig ist auch das kolossale Marmorbild des Praxiteles zu Platää, welches die Hera Teleia (die weihende Juno, die Vorsteherin der Hochzeitweihe) vorstellte, hieher zu rechnen. Die schöne Stelle in Aristophanes Vögeln (Vers 1735—39), wo Zeus die Hera auf dem Brautwagen führt und Eros mit goldenen Flügeln als Wagenlenker und Brautführer die Rosse zügelt, war auch ein des Parrhasios oder Aetion würdiger Gegenstand und ist vielleicht wirklich in Bildwerken vorhanden gewesen. Es konnte indess nicht fehlen, dass der ausgelassene Muthwille, der im parodirenden Lustspiel sich die Freiheit nahm, diese heilige Hochzeit zur Farçe zu machen, nicht auch in die bildenden Künste übergegangen wäre. Die höchste Licenz verrätht ein im Tempel der Göttin zu Samos aufgestelltes Gemälde, wovon der alles physisch ausdeutende Philosoph Chrysipp die derbste Auslegung machen konnte. — Eine grosse Rolle bei dieser Hochzeit spielte der Granatapfel. Im Tempel des Jupiter Casius bei Pelusium (der mit dem Jupiter Cassius oder Carius auf der Insel Corcyra und bei Seleukia in Syrien nicht zu verwechseln ist) stand der jugendliche Bräutigam Zeus einen Granatapfel darbietend. Hierin lag eine mythische Deutung. Es kam nämlich in der Hochzeitweihe die alte Sage vor, Jupiter habe der bräutlichen Juno einen solchen Apfel zu kosten gegeben. Dadurch ward diese Frucht das Symbol der Brautnacht überhaupt. Man vermied es und konnte es leicht vermeiden, den mystischen Sinn klar auszusprechen, denn in ganz Asien galt (und gilt noch) der Granatapfel wegen der Menge seiner Kerne als ein Zeichen grosser Fruchtbarkeit. Mit diesem steht eine andre Fabel in Verbindung, nach welcher die Erde, als alle Götter der neuvermählten Juno Geschenke brachten, goldene Aepfel schenkte, die dann Juno in ihren hesperidischen Garten pflanzte und von dem Drachen Ladon solange bewachen liess, bis dieser vom Herkules getödet und die Aepfel von ihm entführt wurden. Mag nun die Deutung dieser Hesperidenäpfel blos botanisch sein, wenn die Orangen, die aus Phönizien nach den griechischen Inseln kamen, goldene Aepfel sind, wie Millin glaubt (s. *Peintures des vases antiques T. I. p.* 5.), oder auf den phönizischen Handelsverkehr überhaupt sich beziehen, so bleibt doch soviel gewiss, dass die Darreichung des Apfels in der ganzen alten Symbolik stets als eine Liebeserklärung galt (daher die Fabel vom Apfelwurfe der Eris, vom Apfel der Atalanta, vom Apfel des Acontius in Ovids 20. Heroide etc.) und dass es auch später zu den Hochzeitgebräuchen gehörte, der Braut einen Apfel darzubieten. Deutlich ist derselbe (*il pomo di zizza* nennen ihn die Sicilianer) in dem von Bartoli in den *Admirandis Rom.* Nr. 55 abgebildeten Relief der Hochzeit Kreusa's mit Jason zu sehen, das auch Montfaucon in der *Antiquité expliquée T. I. pl.* 40. hat nachstechen lassen. Vergl. Tischbeins *Engravings T. II. pl.* 35. Da hält ihn die sitzende Kreusa, der die Brautgeschenke gebracht werden, in der Hand. Bartoli und Montfaucon haben, von diesem Apfel irregeführt, eine Proserpina angenommen. — Sowie der Granatapfel mit seiner mystischen Deutung auch später noch bei den Hochzeitgebräuchen figurirte, so wurden gewiss von jener mimischen Darstellung des ersten „Telos", der Vermählung des Zeus mit der Hera, eine Menge anderer Hochzeitgebräuche entlehnt und eben wegen dieser Aehnlichkeit hiess nun auch jede andre Vermählung ein Telos, eine Eheweihe. Freilich haben sich diese Bräuche in der Folge sehr vervielfältigt und verändert; indess lassen sich doch mehre Punkte hervorheben, aus denen erhellt, dass die ursprünglichen Bräuche nur mimische Wiederholung jener ersten Götterehe waren. Dahin ist erstlich zu rechnen, dass der eigentlichen Vollendung der Feier eine Prozession vorausging, wobei (auch wohl am Tage) Fackeln vorgetragen wurden. Die Prozession ward eröffnet durch Braut und Bräutigam auf einem Wagen mit zwei Pferden, wobei ein Jüngling mitfuhr, der die Pferde regierte und dann auch den Bräutigam bis zur Brautkammer begleitete. Dies Fahren ist durchaus heroisch im alten Götter- und Heldenstyl. Des Zeus Gemahlin fährt selbst zur Pracht immer auf ihrem Viergespann (Iliade XIV. 298) und es steht sehr zu vermuthen, dass bei der mimischen Darstellung des „Hieros Gamos" (der heiligen Vermählung) zu Samos und anderwärts Juno und Jupiter auch auf einem Viergespann, wo Eros den Wagenlenker und Bräutigamsführer machte, fahrend vorgestellt wurden. Demnach war dies nach der republikanischen Denkart in den hellenischen Freistaaten sonst ganz unstatthafte, einzig den Göttern und Siegern erlaubte Fahren nur durch die Anspielung auf die göttliche Hochzeit geheiligt. Ein zweiter Punkt ist: dass Hochzeitkränze die Braut und den Bräutigam schmückten. Statt des alten Kenschlam und der Krausemünze kam wohl die der Venus heilige Myrte hier am meisten in Gebrauch. Drittens war die Prozession mit Musik und Fackeln begleitet; so schon in der ältesten Schilderung auf Achilles Schilde (Iliade XVIII. 492 ff.). Hierin spricht sich offenbare Nachahmung des Hochzeitfestes aus, das jährlich der

Herrin in Samos gefeiert ward. Die musikalischen Mädchen, die Flöten- und Harfenspielerinnen kamen aus dem Orient nach Ionien. Die Flötenspielerin besonders (die „Aulätris") durfte bei der Hochzeit nie fehlen. Samische Flötistinnen kommen namentlich vor. Die Fackeln zeigen, dass diese Prozession Abends vor sich ging, und dass ein Theil jener mimischen Hochzeitfeier der Juno eine Nachtfeier war. Zur Brautkammer selbst leuchtete die Mutter mit der Fackel. So erhielt die Fackel neue mystische Bedeutung und wurde zum Doppelsymbol des Lebens und des Todes, auch für die Kunstallegorie. Viertens ward das Brautpaar von einem Jubelgesange (der in Athen „Hymenäos" hiess und wohl vom Epithalamion unterschieden werden muss) begleitet. Fünftens wurden grosse Hochzeitkuchen von einer eignen Schaffnerin dazu beschafft; auch wurden dabei Feigen (in Rom dafür Nüsse) und andre Früchte bald in einer mystischen Schüssel, bald in einem Füllhorn aufgetischt. Sechstens badete sich Juno vor und nach der Hochzeit; so kam es in einer Junoweihe zu Argos vor, wie man aus Pausanias weiss. Daher das Brautbad vor der Hochzeit (in von heiliger Quelle geschöpftem Wasser), abgebildet z. B. auf einem Relief in den *Admirandis Rom.* 59 und häufig auf alten Vasengemälden. Siebentens war das feierliche Brautlager der Juno zu Argos das Vorbild des festlich geschmückten Brautbettes bei jeder Hochzeit. — Den Tag vor der Hochzeit opferten die Verlobten oder ihre Väter allen Schutzgöttern des Ehestandes, was die Vorweihe (Proteleia) hiess. Schutzgottheiten der Ehe waren vor allen der Zeus Teleios und die Hera Teleia; aber auch die Parzen und die Artemis (Diana) waren mit eingeschlossen; der letztern ewig jungfräulichen Göttin weihte man, damit sie nicht zürne, eine Haarlocke. Diese alle zusammen hiessen nun die „Ehegötter" oder „Hochzeitgötter", und es war ihnen zu Athen ein eigener Monat, der Gamelion, geweiht, wo man dem Himmel und der Erde vor der Hochzeit opfern musste. Zum ganzen Chor der Ehegötter gehören auch die Nympfen in Juno's Begleitung, welchen mit geopfert ward. Unter diesen versteht man die Peitho (die *Suada* der Römer) und die Chariten (Grazien), welche früher noch im Gefolge der Juno waren als in dem der Venus. Dabei ist zu bemerken, dass die Peitho eigentlich die Ueberredungskunst des liebenden Bräutigams, die Charis aber die liebreizende Einwilligung der Frau ist, beide aber als Zofen der Juno personificirt erscheinen. Aus diesen Nymfen wurden in den nachahmenden Hochzeitgebräuchen die sogenannten „Nympheythriä", Brautjungfern. — In Athen knüpfte sich die Weihe der Ehe an die Einführung des Ackerbaues durch den aus der Fremde eingewanderten Erechtheus. In Folge dieser Einführung wurden jährlich zur Zeit der Aussaat die Thesmophorien gefeiert, ein Häuslichkeits- und Ackerbaufest, welches nur verheirathete, unbescholtene Frauen in höchster Keuschheit begehen durften. So war schon durch die Einsetzung dieses Festes der Ehestand mit dem Ackerbau unzertrennlich verknüpft. Die Ehe selbst ward durch den Ackerbau vielfach symbolisirt. Man dachte sich das Ehepaar als ein Gespann jener heilig gehaltenen, zum wichtigsten Lebensgeschäft, zur Bestellung des Ackers mit einander verbundenen Zugthiere. Da der Pflugstier zu den unverletzlichsten Geschöpfen gehörte, so konnte schon darum dies Bild damals nichts Anstössiges haben; vielmehr erinnerte jedes vom Pflug und Gespann entlehnte Bild an die Thesmophorien und die heiligsten Stiftungen der Vorwelt. Weil das Querholz, woran die Pflugstiere gespannt wurden, Zygos (wovon die Römer ihr *Jugum* ableiteten und wir heute noch den Ausdruck „Joch" haben) genannt wurde, so hiess nun auch die Ehe selbst ein Zwiegespann (*Conjugium*) und Syzyx, Homozyx im Griechischen, *Conjux* im Lateinischen der Gatte. Das Bild gab freilich wohl auch Anlass zu scherzhaften Vergleichungen, wie man z. B. aus den Lustspielen des Plautus vermerkt, aber es blieb an sich edel und diente zum Ausdruck der zärtlichsten Gesinnung, wenn zwei Liebende „an gleichem Joche" sich liebten. — Als Juno durch ganz Griechenland als Ehemutter die allgemeinste Verehrung erhielt, huldigten ihr auch in dieser Rücksicht die Athener. Aristophanes lässt die das Ackerfest feiernden Weiber auch die Hera Teleia, die der Hochzeit Schlüssel hat, anrufen in seinen Thesmophorien V. 976. Aber sie erhielt nun auch mit Hinsicht auf das Zusammenspannen des Ehepaars das eigne Beiwort der Jochenden, Bindenden. (Hera Zygia, bei den Römern *Juno Jugalis* oder *Cinxia*, welcher, wie man aus Festus weiss, mancherlei Bänder und Gürtel bei der Hochzeit geweiht waren. *Flava vincula*, welche Amor überbringt, werden in einem Tibullischen Gedicht genannt. Die bei den römischen Hochzeiten auch vorkommende *Dea Virginalis* oder *Virginensis* ist die Tyche oder Fortuna, welche an der ganzen Küste von Latium, zu Präneste, Antium etc. ihre uralte Verehrung hatte und mit der Juno und Venus vielfach zusammenfliesst.) — Der allgemeine Name der Ehestiftenden Juno bei den Römern war Pronuba. An sie richtet in der zur Kunde der Heirathsgebräuche sehr wichtigen Satura des Martianus Capella

die Braut ihr Gebet. Sie erscheint auch auf allen römischen Basreliefs, Münzen und geschnittenen Steinen als die Vermittlerin zwischen Braut und Bräutigam*). Es scheint nämlich ein feierlicher Handschlag zwischen den die Ehe Eingehenden (schon im heroischen Zeitalter) der eigentliche Vollzugsakt der Hochzeit in Rom gewesen zu sein. Indem man nun diesen Akt auch verbildlichte, stellte man symbolisch die Figur der ehestiftenden Göttin zwischen das Paar. Es ist keine Flaminica oder Vestalin, die man so oft auf römischen Denkmalen zwischen Braut und Bräutigam stehen sieht (z. B. auf den Münzen der Crispina und des Commodus), wie kunstsinnlose, blos antiquarische Sammelautoren in ihrer Weisheit behauptet haben, sondern die *Juno Pronuba* selbst, wie schon das Diadem über der Stirn der Figur den Beweis gibt. Vorzügliche Basreliefs, welche römische Hochzeiten vorstellen, bieten 1) der sehr beschädigte, aber gross gedachte Sarkofag aus der Villa Medici, den Santi-Bartoli zuerst bekannt gemacht, Guattani aber zum Erstenmal ganz (restaurirt) gegeben und verständig erläutert hat; 2) ein Sarkofag in der Kirche San Lorenzo auf der Strasse nach Tivoli, der in Lumlsden's *Remarks on the Antiquities of Rome* (Appendix III. p. 430) in deutlichem Stich wiedergegeben ist. Diese beiden Sarkofage fallen in späte Zeit, nämlich in die des Septimius Severus; 3) ein trefflicher gearbeiteter, aus früheren Zeiten datirender Sarkofag, welchen Guattani (in seinen *Notizie per l'anno* 1785. *Agosto. Tav. II.*) herausgegeben und Zoëga (in den *Bassi-Rilievi T. I. Distribuz.* 18. *p.* 255) sehr gut erklärt hat. In allen drei Reliefs tritt die Juno Pronuba zwischen Braut und Bräutigam, so dass sie der verschämten Braut Muth einzusprechen scheint und beide ausgestreckte Hände auf die Schulter des Paares segnend legt, — ein sehr sprechender und vereinigender Gestus! In allen dreien steht neben dem Bräutigam ein Paranymphios (Bräutigamsführer) und neben der Braut eine Paranymphos (Brautführerin). Auf allen dreien ein nur symbolischer Knabe oder Jüngling mit der Hochzeitfackel: der wahre Hymenäus. Auf allen ist zur Bezeichnung des innern Gemaches hinten ein Teppich aufgehangen, der vielleicht zu dem Baldachin Anlass gab, welcher als ein *Velamen coeleste* seit dem 9. Jahrh. bei den christlichen Trauungs-Ceremonien erwähnt wird. — Gewöhnlich ist bei den röm. Vermählungsdarstellungen ein Stieropfer nebst allem Apparat der Popen oder Opferknechte; auch findet man dabei Fruchtkörbe und selbst symbolische Figuren, welche Füllhörner tragen, und es fehlt auch die Taube der Venus nicht, wie auf dem Sarkofage von San Lorenzo und in Gemmenbildern ersichtlich ist.

Von der ältesten Idealbildung der Ehegöttin geben uns einen Begriff die noch vorhandenen altgriechischen Münzen mit dem Bilde der Samischen Ehemutter. Gemäss den uralten Bildwerken im Tempel zu Samos erscheint sie in Verschleierung, die vom Hintertheile des Kopfes herabfliesst, und mit einer theils bis an den Hals heraufsteigenden, theils die Arme auch noch einwickelnden faltenreichen Drapirung. So eingeschleiert und eingehüllt erscheint sie auch noch auf dem kapitolinischen Puteal, der runden Brunnenmündung mit den 12 Göttern. (S. *Museo Capitol. T. IV. tab.* 22.) Grade die Juno ist auf diesem Denkmale die besterhaltne Figur und kann als ein Typus des alten Styles betrachtet werden. Der aufwärts gezogene Mund, der mehr als freundlich ist, die länglichen, gegen die Nase gesenkten Augen, und überhaupt das Gradlinige, Steife der Glieder und des Gewandes, was die Figuren des archaistischen oder sogen. Tempel-Styles charakterisirt, ist hier nicht zu verkennen. Auf spätern griech. Kunstwerken, z. B. auf Reliefen, welche die Juno Pronuba vorführen, findet sich bei aller Eleganz der übrigen Form ebenfalls der vom Hinterkopf herabgehende Schleier. So erscheint auch die Vermählungsgöttin auf röm. Münzen und Hochzeitbildern stets mit herabhängendem Schleier. — Erst Polyklet schuf das vollkommene Junonische Ideal, die *Juno Regina*, die Himmelskönigin der Alten. Dieselbe blickte mit gross gewölbten, weit geöffneten Augen, denn Homer, welchem Polyklet hierin folgte, hatte die Göttin als die Farrenäugige (Boopis) geschildert [selbst die Römer liebten noch die grossen Augen ihrer Junonischen Gattinnen]; die erhabene Stirn aber ward über ein Drittel von dem feingebogenen, nicht eben kunstreich gelegten Haupthaare umkreist, wodurch das reizende Eirund aller schönen Idealköpfe bestimmt ward, und es kam die ächte Quadratur der Nase, die Harmonie der obern Theile zur Vollendung. Die Majestät, Pracht und Grösse der Figur erhielt eine Milderung durch die Lieblichkeit des Mundes und Kinnes, und weil Homer der Juno den Beinamen der Lilienarmigen ertheilt hatte, machte der Künstler, der schon den sterblichen Schleier ihr vom Kopfe genommen, ihre Arme frei, so dass

*) Man muss sorgfältig auf Sarkofagen griechische von römischen Heirathsceremonien unterscheiden. In den erstern ist der Bräutigam wenigstens von oben oft nackt (*Graeca res nil velare*), in den römischen erscheint er im nationalen Ceremonienkleide, in der Toga.

nun die mit Agraffen zusammengehefteten Oberärmel des Gewandes (des Chiton Schistos) die schönen schlanken Arme zeigten, in welchen der Dichter Properz einen Vergleichungspunkt seiner Cynthia mit der Juno findet. Von diesem Punkte sowohl als von der Draperie im grössten Style macht auch der Autor Maximus Tyrius besondre Bemerkung, wo er Polyklets Statue mit der des Phidias vergleicht und erstere die schönarmige und schöngekleidete nennt. Uebrigens rühmt schon der griechische Epigrammatist Parmenio die keusche Verhüllung an dieser Statue der Göttin, die sich nun dem Zeus selbst enthülle. Im Pronaos des Tempels standen einerseits die drei dienenden Huldinnen (Charites), andrerseits das Brautbett der Göttin, wodurch ihr Geschäft („*cui vincla jugalia curae*") am Besten angedeutet ward. In dem goldenen Kranze, der das Haupt der Kolossalstatue schmückte, waren von Polyklet die tanzenden Horen und Grazien angebracht worden, auf dem Scepter der Göttin sass Zeus in Guckguckgestalt, unter der er zuerst ihre Liebe erlangt hatte; in ihrer Rechten aber hielt sie den deutungsreichen Granatapfel, das Geschenk des Gottes, wodurch die edelste und erhabenste Bestimmung der grossen Ehemutter ausgesprochen war. Weinstöcke umrankten der Göttin Thron, und über ihren Fussschemel war die Löwenhaut gebreitet, letztere zum Zeichen, dass der Hera selbst die feindlichen Götter dienstbar und unterthan seien. — Der Grösste unter den späteren Bildnern, Praxiteles, gab seinen marmornen Junobildern statt des Kranzes, auf welchem die Horen und Grazien tanzten, ein Diadem, also statt des Stephanos eine Stephane, wo nämlich ein Kopfband (Ampyx) vorn eine steif emporstehende Erhöhung erhielt, die man auch wohl, weil sie entfernte Aehnlichkeit mit einer Schleuder darbot, Sphendone nannte. Das Diadem (was übrigens auch andern Göttinnen gegeben ward, z. B. der uranischen Venus, der Ceres, der Proserpina etc.) war die einzige von Praxiteles an der Polykletischen Idealbildung der Juno vorgenommene Veränderung, welche nun für die Folgezeit zur stehenden Form gehörte. — Bekannt ist, dass Juno zu Rom als eine der drei kapitolinischen Gottheit verehrt ward und als Jupiters Beisitzerin auf dem Kapitole verbildlicht war. Unter welcher Gestalt? lässt sich aus den bekannten Münzen Hadrians, Antonins etc. schliessen, wo alle drei Götter des Kapitols neben einander sitzen und die Juno von hinten verschleiert, also als Pronuba erscheint. — Von marmornen Kolossalköpfen der Juno, mit und ohne Diadem, sind verschiedene Exemplare aus dem Alterthum übriggeblieben. Drei bedeutende finden sich in der Villa Ludovisi zu Rom; darunter ist der sehr liebliche Kopf von einer Statue, welche die Juno Pronuba dargestellt hat. Ganze Junostatuen haben sich aus gutgriechischer Zeit nicht erhalten; die vorzüglichste, die wir noch haben, ist die aus dem Palast Barberini ins Museum Pio-Clementinum gekommene; sie stammt etwa aus der ersten Kaiserzeit. Die nächste Bedeutung nach der sogen. Barberinischen hat die sogen. Giustinianische Juno. Zweifelhaft ist die florentinische Juno (im Museo Florent. T. III. tav. 2.), welche, wenn der Kopf zum Körper gehört, viel Bildnissartiges hat und mit der vorgeblichen Juno im Museo Capitolino T. III. tav. 6. sowie mit der Priesterin im Pio-Clementino T. III. tav. 20 verglichen werden muss. Weniger zweifelhaft ist die eherne Figur unter den *Bronzi d'Ercolano T. II. t.* 67. und in Saint Non's *Voyage pittoresque T. II. p.* 89. *Nr.* 114, wo sich die Juno durch den Schleier als Pronuba ankündigt. Unter den Junostatuen dritter Klasse, wozu die zur Juno idealisirten Bildnissfiguren römischer Kaiserinnen und die durch Restauration und falsch aufgesetzte Köpfe zweifelhaften Tronke gehören, ist eine der geachtetsten die Kapitolinische Juno (etwas unter Lebensgrösse), die man im *Museo Capitol. T. III. tab.* 8. wiedergegeben findet *). Sie ist nicht minder eine zum junonischen Ideal gesteigerte Porträtfigur wie die schon erwähnte in den erhaltnen Theilen sehr schöne florentinische Juno und die kleine Figur aus pentelischem Marmor, von der eine Abb. im Napoleonischen Musée T. I. pl. 6 getroffen wird.

Merkwürdigerweise ist die erhabene Juno auch als Mutter mit einem Kinde, dem sie die Brust gibt, von der antiken Kunst gebildet worden. Geschehen ist dies zur Zeit, als auch ägyptischer Götterdienst in Rom aufkam und Bilder der den Horus säugenden Isis daselbst bekannt wurden. Aus den Quirinalischen Gärten ist eine schöne Statue der einen Knaben säugenden Juno ins Pioclementinische Museum gekommen, welche man zuerst durch Winckelmanns Mittheilung in den *Monum. ined.*

*) Nach dieser Statue im Museo des Kapitoles, welche früher zu den Besitzthümern der Familie Cesi gehörte, theilen wir ein Abbild in Holz mit. Man findet diese schleierlose Figur (das römische Nachbild vielleicht von einer Herastatue aus der Zeit vollendeter hellenischer Kunst, wo der Schleier entweder nach dem Hinterhaupte zurückgeschoben oder ganz weggelassen ward) auch in Maffei *Raccolta* 129., im *Musée Franç. II.* 3., im Werke des Malers Bouillon I. 2. und in Pietro Righetti's *Descrizione del Campidoglio I.* 5. wiedergegeben. Dem Marmorbild fehlten die Arme, durch deren Ergänzung von einem moderuen Bildhauer eine Juno hergestellt ward, die nicht als völlig sichere gelten kann.

Nr. 14 kennen gelernt hat. Schöner ist sie gestochen im *Pio-Clementino T. I. t.* 4; doch hat der Kopf bei Winckelmann weit mehr Junonisches. Winckelmann nahm das Kind für einen Herkules, wodurch man an die Geschichte der Milchstrasse erinnert würde; Andere nahmen es für einen Bacchusknaben; Böttiger aber erklärte es für den kleinen Mars (Ares), weil die Würde der Darstellung keine andre Auslegung erlaube.

Als Ehegöttin wurde Hera selbst zur Geburtsgöttin. So entband sie zu Argos das Weib des Sthenelos von dem Eurystheus; auch führte sie daselbst den Beinamen Eileithyia, der „die Kommende" und erst im erweiterten Sinne Geburtshelferin bedeutet. In derselben Beziehung wird Juno bei den Römern zur Juno Lucina, zur Licht und Leben bringenden, an das Lebenslicht fördernden Göttin. So wurde der Juno als einer Lucina (welchen Beinamen sie übrigens mit der Diana theilt) bei der Geburt edler Knaben im Atrium des Hauses ein Lager bereitet. — Indess wird die Helferin der Mütter, die Eileithyia der Griechen (in römischer Schreibung Ilithyia) wie die Lucina der Römer auch als Tochter der Juno und als besondere Gottheit betrachtet; ja in der homerischen Ilias kommen selbst mehre Eileithyien als Töchter der Ehegöttin vor. So sendet Hera, als Alkmene den Herkules nicht gebären will, ihre Eileithyien zur Hilfe ab. Die Eileithyia wurde nämlich in zwei Wesen zerfallend gedacht, einmal als liebreich zu den Gebärenden kommendes und leichte Geburt bewirkendes, sodann auch als zürnend erscheinendes, lange Wehen verursachendes, aber doch den schwer Gebärenden helfendes Wesen. Die doppelte Thätigkeit bleibt später in einer Person vereinigt, welche ausser zur Hera noch zu andern Gottheiten in näherer Beziehung steht, z. B. zu den Moiren, die das Schicksalsgewebe des Kindes spinnen; zum Apollo, dessen Geburt sie förderte; zur Hebe, die das von ihrer Schwester Eileithyia ins Dasein Gebrachte mit Jugendblüte beschenkt; zu Herkules, dessen Geburt sie auf Hera's Betrieb erschwert; endlich zum Eros, dessen Mutter sie genannt ward. Die Heimath ihres Dienstes war auf Kreta; dann wanderte ihr Cult über Delos nach Attika. Tempel, Heiligthümer und Standbilder hatte sie zu Athen, zu Sparta, zu Kleitor, in Messene, in Tegea, in Aegion, in Megara, in Hermione, in Argos, in Amnisos, in Cäre, in Einatos auf Kreta, in Elis etc. Im Heiligthume zu Athen befanden sich drei Schnitzbilder der Göttin, die sie bis zur Spitze der Füsse verhüllt zeigten. Zwei derselben sollten aus Kreta, das dritte aus Delos stammen. Auch das Standbild zu Aegion, wovon die Münzen dieser Stadt noch ein Abbild gewähren, war von Holz und ganz verhüllt, mit Ausnahme des Kopfes, der Hände und Füsse, die aus Pentelischem Marmor gebildet waren; die eine Hand war gerad ausgestreckt, die andre hielt eine Fackel. — Eine feste Bildungsweise der Helferin der Mütter (der Mätropolos, wie Pindar die Eileithyia benennt) lässt sich nicht nachweisen. Wir bemerken nur noch, dass die sinnlich sprechendste Darstellung der Geburtsgöttin durch eine angeblich aus Mykene stammende Statue dargeboten wird, welche die Eileithyia gradezu als auf die Kniee niederkauernde Gebärerin zeigt. (*Mon. ined. d. Inst.* 44. Heckers Annalen XXVII. S. 132.) — Auf Münzen der Kaiserinnen Lucilla, Mammäa, Salonina etc. erscheint Juno selbst als Geburtsgöttin mit einem in Windeln gewickelten Kind in der Rechten und mit einer Blume in der Linken; diese Münzbilder deuteten auf das Wochenbett jener Kaiserinnen, die Blume auf die Hoffnung für den Säugling.

Ehemant, s. im Art. „Düsseldorf", S. 310.

Ehrenbreitstein, Festung ersten Ranges am rechten Rheinufer, Koblenz genüber. Man bedarf zum Besuch derselben einer Erlaubnisskarte, die man im Gouvernementsbureau, im südlichen Flügel des k. Schlosses zu Koblenz, unentgeltlich erhält. Ohne eine solche Karte kann man nur bis zu dem untern Vorsprung der Festung, dem Helfenstein, gehen, bis wohin man in 20 Minuten gelangt, während man zur Ersteigung der ganzen Höhe eine halbe Stunde braucht. Der dahin gehende Weg führt durch die Rheinstrasse von Thalehrenbreitenstein, vorüber am weissen Ross, an dem 1675 gebauten Rathhause, am Hause Laroche und über die Brücke des Sicherheitshafens, wonach man die Kommandantur- und Dikasterialgebäude rechts lässt, einen Theil des Platzes überschreitet, auf welchem früher das kurfürstl. Residenzschloss stand, und nach einer raschen Krümmung des Weges bergan steigt. Die Friedrich-Wilhelms-Feste von Ehrenbreitstein, oberhalb des schon in frühesten Zeiten befestigt gewesenen Helfensteins (jetzt Aussenwerk der Hauptfestung), ist ein sehr grossartiger Bau. Auf einem bis zu 360 Fuss über den Rhein sich erhebenden, gegen denselben steil abgerissenen Grauwacke- und Thonschieferfelsen breiten die von 1815 bis 1833 erbaute Festung ihre unersteiglichen, mit mehr als 200 Kanonenschiessscharten versehenen und stufenweis sich erhebenden Wälle aus, die nur von wenigen höheren Gebäuden und gar keinen Thürmen überragt sind. Diese Einförmigkeit stört

die malerische Wirkung, welche sonst die unter Leitung des Generallieutenants Aster von dem Ingenieurmajor von Huene erbaute Festung gewiss machen würde. Dem fremden Besucher steht der südliche und westliche Theil der Festung offen. Er wird überall mit der grössten Zuvorkommenheit von Unteroffizieren herumgeführt und auf alles Sehenswerthe sowohl in Bezug auf die Feste selbst, als im Betreff der verschiedenen interessanten Punkte aufmerksam gemacht, welche die herrliche Aussicht in so reicher Fülle bietet und die wenig hinter der zurücksteht, welche man auf dem Kühkopfe hat. Koblenz ganz nahe, übersieht man hier die Stadt am besten. Unmittelbar der Mündung der Mosel gegenüber, dringt man in das geheimnissvolle Thalgelände dieses Flusses bis gegen Güls vor, beherrscht die schöne Rheinebene und das freundliche Hügelland von Rübenach hinter derselben, wie den Rheinlauf abwärts, bis jenseit Neuwied und Andernach, und aufwärts bis Rhens und dem Bopparter Hamm. Auf dem gegen Südost gerichteten Königssitz, einer Steinbank, senkt sich der Blick in das Thal, worin das Städtchen Ehrenbreitstein liegt, über welches sich der arzheimer Pulverthurm erhebt und das jenseit desselben von der pfaffendorfer Höhe begrenzt wird. — Dass unter den Römern eine Warte auf der Höhe des Ehrenbreitstein gestanden, wurde bei Abtragung der Trümmer des sogenannten Cäsarthurmes ausser Zweifel gestellt. Seine Grundmauer bestand, auf eine Höhe von mehr als 20 Fuss, aus Guss- oder Kastenwerk und enthielt Bruchstücke römischer Grabsteine. Schon im frühen Mittelalter scheint eine Burg auf dieser Höhe gestanden zu haben, zu welcher jener Thurm gehörte. Erzbischof Hermann Hillin liess von 1153—1160 die zerfallene Feste wieder herstellen und darunter das Schloss Helfenstein aufführen, welches auf Balduins Befehl aber geschleift wurde. Nach Hermann Hillin ward die neue Festung Hermannstein genannt, hoch blieb der alte Name Ehrenbreitstein vorwaltend. Der deutsche König Wilhelm von Holland verweilte, ein Jahrhundert später, in Gesellschaft des Erzbischofs Arnold II. einige Wochen auf ihr. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts liess Kurfürst Johann von Baden die Festungswerke vermehren und den tiefen in neuester Zeit gereinigten Brunnen (welcher der Angabe nach sein Wasser aus dem Rhein bezieht, was jedoch sehr zu bezweifeln ist) durch den Felsen hauen. Einige seiner Nachfolger beschäftigten sich mit Ausbesserung oder Vermehrung der Wälle und Gräben. Johann Hugo von Orsbeck liess den starken Johannsthurm, gegen Vallendar, aufführen, den die Franzosen 1800 nur mit vieler Mühe zu sprengen vermochten und der jetzt wieder auf den alten Grundmauern sich erhebt. Nach ziemlich langer Belagerung gelangten die Franzosen 1798 in den Besitz der Festung. Anfänglich legten sie neue Aussenwerke an und umschlossen dieselben mit zahllosen Pallisaden. Allein in Folge einer Bestimmung des Friedens von Lüneville wurde die ganze Festung geschleift und lag bis 1816 in Trümmern. Jetzt steht sie grösser, stärker und herrlicher da, als je zuvor. Sie wurde früher häufig belagert und mehrmals, aber immer nur durch Aushungerung oder List eingenommen, welcher Fall 1652 eintrat. Durch die Beschiessung von 1688 litt sie wenig. Grade ein Jahrhundert nachher musste sie jedoch, nachdem sie seit 1795 vier Belagerungen und ein Bombardement überstanden, nach Abzug der österreichischen Truppen kapituliren. Die Aussenwerke der Feste Ehrenbreitstein bestehen in der Nellenkopf-Flèche, dem Klausenberg, dem Pleitenberg und dem Fort mit den Blockhäusern auf der pfaffendorfer Höhe, dem Bohnacker. Bei dem Fort auf dem Nellenköpfchen steht der Telegraph Nr. 60, der letzte der mit Berlin correspondirenden Linie, welcher seine Zeichen an die Telegraphen-Inspektion in Koblenz abzugeben hat. Es führt zu jener Höhe ein breiter Fahrweg und ein steiler Pfad, deren Betretung Unberufenen verboten ist.

Ehrenbreitstein (Thal-Ehrenbreitstein, früher Mühlheim im Thal oder Mühlenthal, dann kurze Zeit Phillppsthal genannt), das Koblenz genüber liegende Städtchen am Fusse der Festung, von welcher es seinen jetzigen Namen hat. Der Ort besteht aus 10 bis 12 Gassen, wovon die Rhein-, Charlotten-, Markt-, Kirch-, Bach- und Platzstrasse die vorzüglichsten sind. In die Thalöffnung zwischen die Festung Ehrenbreitstein und die pfaffendorfer Höhe gedrängt, bildet er ein längliches Viereck, mit einem Auslauf längs der nach Montabaur führenden Landstrasse. Von den zwei zum Orte gehörigen Kirchen liegt die 1702 erbaute Pfarr- oder Kreuzkirche, durch das neue Pfarrhaus etwas versteckt, auf einer aussichtreichen Höhe, neben welcher der über Arzheim in zwei Stunden nach Ems führende Fussweg hinansteigt. Die Kreuzerfindung, am Hochaltar von Settegast gemalt, ist bemerkenswerth, ebenso mehre an den Seitenwänden eingemauerte Gedächtnisstafeln. Auch der geschriebne Codex der vier Evangelisten und der Schädel des heil. Sebastian, beide in der Sakristei, verdienen gesehen zu werden. Die ehemalige Kapuzinerkirche, deren dazu gehörige Gebäude (1628 und 1629 zuerst, dann nach ihrer 1636

erfolgten Einäscherung 1657 abermals aufgeführt), in königliche Magazine verwandelt und durch ansehnliche Neubauten sehr vergrössert worden sind, ist an der Rheinpromenade und der neuen, über Pfaffendorf, Horchheim und Nieder-Lahnstein nach Ems führenden Strasse gelegen. Auf der Rheinseite ist das Städtchen durch drei Thore, das Pfaffendorfer, Brück- und Neuwieder Thor geschlossen; oben im Thale ist es offen. Seine vorzüglichsten Gebäude sind das Rathhaus vom J. 1675, die k. Kommandantur, das ehemalige Dikasterialgebäude, jetzt Proviantmagazin, und die übrigen k. Magazine. Von dem ehemaligen kurfürstlichen Schlosse Philippsthal, das sich auf der Stelle der heutigen Batterie am neuwieder Thor erhob, und über jene nördl. wie südl. hinausreichte, ist jede Spur verschwunden. Einer der Hauptsäle desselben war auf der Stelle, wo die steile Steintreppe von 472 Stufen (jede zu 9 Zoll), ohne Geländer zur Festung hinansteigt. Die daneben angelegte Eisenbahn zum Hinaufziehen des Baumaterials ist jetzt nicht mehr vorhanden. Zu den Merkwürdigkeiten des Ortes gehört auch noch das von Sophie de la Roche lange Zeit bewohnte Haus; es ist das letzte auf der Westseite der Rheinstrasse. Nahe dabei, an der Charlottenstrasse, ist der Sicherheitshafen, worin im Winter die Pontons der Schiffsbrücke untergebracht werden.

Ehrenkranz, römischer; s. die Art. „Corona" und „Eiche."

Ehrenstrahl. — Der unter diesem prächtig klingenden Namen bekannte Geschichtsmaler hiess von Haus aus David Klöcker, ward 1620 zu Hamburg geboren, diente in seiner Jugend als schwedischer Kanzleibeamter, in welcher Eigenschaft er den Friedensschlüssen zu Münster und Osnabrück beiwohnte, und folgte späterhin ganz seiner Neigung zur Zeichnung und Malerei, indem er Italien besuchte und in der Schule Peters von Cortona seine Studien machte. Im J. 1661 ernannte ihn die Königin Ulrike Eleonore von Schweden zum Hofmaler, und 1674 erhob ihn Karl der Elfte in den Adelstand, wodurch unser Hamburger zu dem Prachtnamen „Klöcker von Ehrenstrahl" kam. (Gewiss *un nom qui ronfle!*) Dieser als ein Ehrenstrahl schwedischer Kunst betrachtete und bewunderte Klöcker starb als Hofintendant zu Stockholm 1698. Als Meisterwerke dieses Künstlers, der sich durch die braune Farbe und schwülstige Zeichnung als getreulichen Schüler des Pietro da Cortona ausweist, zeigt man in der grossen Kirche Stockholms (in der Storkyrka) zwei Gemälde, wovon das eine den Christus am Kreuze, das andre das jüngste Gericht vorstellt. Letzteres ist eine der grössten Leinwanden, die je bemalt worden sind, und wie es Schauspiele gibt, die man insbesondere Spektakelstücke nennt, so könnte man vorzüglich dieses Bild ein Spektakelgemälde nennen. Ganz oben sitzt der Heiland in einer Glorie; natürlich erscheint er als ein kleines Männchen, weil es die Perspektive so verlangt und Ehrenstrahl ganz andre Effekte im Sinne hatte. Daher verdecken denn auch perspektivisch richtig die Unterschenkel des Sitzenden die Oberschenkel, wodurch die Figur ein höchst missgestaltetes Ansehen bekommt. Zur Rechten des Erlösers sind die Seligen und Gerechten, unter welchen man mit Vergnügen eine Graziengruppe bemerken kann. Den grössten Raum sparte sich der Künstler für die Verdammten auf, die er besonders *con amore* dargestellt hat, wobei er das schöne Geschlecht auf keine Weise schonte. Die Sünderinnen, deren es hier eine grosse Anzahl gibt, machen in ihrer Höllenangst verzweifelt wollüstige Stellungen, vielleicht in der Hoffnung, den Satan zu verführen, der mehr zur Gourmandise geneigt ist und sie alle zu verschlucken droht. — Rubens hat bei dem jüngsten Gericht hauptsächlich an die Auferstehung des Fleisches gedacht, Michelangelo an die Hölle, Ehrenstrahl aber an gar nichts oder nur an die Absicht den Beschauer zu vergnügen. So sehr es zu bedauern ist, dass die Antwerpener das jüngste Gericht von Bernard van Orley aus Prüderie Niemand und für keinen Preis sehen lassen, so sehr wäre es zu wünschen, dass die Schweden dieses nur Abscheu erregende Bild ihres Klöckers vom Ehrenstrahl nicht in der Kirche duldeten; denn Betrachtung des Schönen ist Andacht, aber die Ausartung ist Lästerung. — In Drottningholm findet man ein andres grosses Ehrenstrahlendes Werk: die Krönung Karls des Elften, und im Grubensaale der Silberbergwerke bei Sala in Westmannland das beste Porträtstück Ehrenstrahls, das ähnlichste Bildniss genannten Königs. — Nach Kl. v. Ehr. stach Edelink das Porträt der Königin Ulrike Eleonore; der Nürnberger Maler G. Chr. Eimart (der Jüngere) radirte den von christlichen Tugenden umgebenen schwedischen Thron — nach dem Deckengemälde im Stockholmer Rittersaale — in drei Platten grössten Imperialfolio's, und lieferte auch die meisten der 63 Kupfertafeln des 1673 bei Joh. G. Eberdt zu Stockholm gedruckten *Certamen equestre etc.*, dessen deutscher Titel lautet: *Das grosse Carrosel und prächtige Ring-Rännen nebst dem, was sonsten Fürtreffliches zu sehen war, als der Durchlauchtigste Grossmächtigste König und Herr Carl der Eylfte die Regierung seines väterlichen Erbkönigreichs Anno MDCLXXII den*

XVIII. Decembris in seiner Königlichen Residentz zu Stockholm antrat. Die schönen Blätter dieses von Ehrenstrahl herausgegebnen Werkes sind nach dessen Zeichnungen meist von Eimmart in Soops-Manier radirt; von Ehrenstrahl aber selbst sind, und zwar in J. Ovens Manier, geistvoll geätzt die an Figuren überreichen, meist grössern Blätter: Nr. 1 (das Conclave), Nr. 2 (der Weinspringbrunnen), Nr. 3 (die Pyramide), Nr. 4 (die Königsholmer Brücke), Nr. 60 (das Ringelstechen) und Nr. 61 (das Feuerwerk und das Convivium). Blätter nach Ehrenstrahls Zeichnungen sind auch in dem von Puffendorf beschriebenen Leben Karl Gustavs zu finden. Im J. 1694, also wenige Jahre vor seinem Tode, gab der Hofmaler zu Stockholm eine Beschreibung seiner Gemälde heraus unter dem Titel: *Die vornehmsten Schildereien, welche in den Pallästen des Königreichs Schweden zu sehen sind, inventirt, verfertiget und beschrieben von Klöcker-Ehrenstrahl, k. Kofintendanten.* (In Folio.)

Eiche, lat. *quercus,* griech. Drys. — Der Eichbaum war mehren Völkern heilig, namentlich den Hellenen, Kelten und Germanen. Das älteste Orakel Griechenlands, das zu Dodona in Chaonien, hatte eine Eiche zum Profetensitz gewählt, deren Rauschen die Sprache des Orakels war. Das anfänglich unbenannte Orakel wurde dem Zeus „Panomphäos (dem alle Orakelstimmen beherrschenden Gotte) geweiht, und die profetische Eiche (*quercus fatidica*) empfing nun ihre Heiligkeit erst vom Gott der Götter*). Hierzu kam aus der Geschichte der Nahrungsmittel die bekannte Ueberlieferung, dass vor der Erfindung des Getreidebaues alle Eicheln und Nüsse tragenden Bäume Brotbäume, alle Wilde Eichelfresser waren, und dass die Eiche, aus deren Stamm auch noch Honig träufelte, als die Ernährerin und Säugamme der armen Menschheit gar bald, damit sie geschont würde, einen Fetischdienst erhielt, wie ihn Plutarch *de esu carn.* sehr malerisch beschreibt. Die spätere Ausschmückung schuf aus dem Baumfetisch inwohnende Dryaden und Hamadryaden. Indess wurde ein Geschlecht jener Bäume, die *Quercus esculus,* dem Allernährer und Erhalter Zeus ausschliesslich geweiht als wahrer Brot- und Nahrungsbaum, wie auch sein Name im Griechischen und Lateinischen besagt (*φηγὸς*, *fagus,* woher *φαγεῖν* essen, sowie *esculus* von *esca*). Es ist, wie dies Kurt Sprengel bestimmt hat, die italiänische Eiche unsrer Forstbotanik. Was Wunder nun, wenn ein alter Mythus es gradezu aussprach, dass die ersten pelasgischen Urbewohner, die Autochthonen im uralten Bevölkerungspunkte (nämlich im arkadischen Hochgebirge oder in Thessalien) an ausgehöhlten Eichenstämmen hervorgekrochen wären, wo die Eichelmast gleich bei der Hand war? Die Art, wie so etwas geschehen könne, wird in Statius' Thebiade sehr lebendig geschildert; auch dachte Horaz bei seinem bekannten *prorepserunt* gewiss an diese Ursage. Natürlich wurde dieser Kinderglaube später nur im Sprüchwort von fühllosen oder abgehärteten Menschen gebraucht. Aber dies Sprüchwort wurde auch angewandt in der Rede von Dingen fabelhaften Ursprungs, wie aus der Stelle in Platons Politik erhellt, wo Sokrates fragt: „Glaubst du, dass die Regierungsformen aus der Eiche hervorgekrochen sind?“ —— Die Weihe dieses Brot- und Honigbaumes sprach sich in jener frühsten Vorwelt auf die mannigfaltigste Weise aus. Mag es ein doppeltes Dodona gegeben haben, die Dodonische oder Chaonische Eiche war die Repräsentantin ihres ganzen Geschlechts. Sie ist die eigentliche Orakeleiche. Ihr Rauschen ist die Stimme in den Lüften. Bei der Lage Dodona's lässt sich auch auf Verbindung mit Italien schliessen, und sowie sich die Aehnlichkeit der dodonäischen Gaukler und Profeten (der Selli und Tomuri) mit den etruskischen Haruspikern leicht verfolgen lässt, so wird man auch den pelasgischen (tyrrhenischen) Glauben an die Heiligkeit der Eiche dort wiederfinden können. Varro und Festus erwähnen das Heiligthum der Buche, das Fagutal. (*Fagutal, sacellum Jovis, in quo fuit fagus arbor, quae Jovi sacra habebatur,* heisst es bei Festus p. 141. edit. Dac.) Der ganze Gallische Druidendienst hat Eiche und Buche zu seinem Mittelpunkt, worauf die merkwürdige Stelle beim Maximus Tyrius sich bezieht: *Ἄγαλμα Διὸς Κελτικοῦ ὑψήλη δρῦς.* Dort auf der Eiche wächst die heilige Mistel, *viscus,* die vom Himmel gefallne Panacee der Druidenpriesterschaft, welche letztere ja nach der griechischen Ableitung selbst von der Eiche den Namen hatte. Die Hauptstelle bei Plinius lautet: *Nihil habent Druidae visco et arbore, in qua gignatur* (*si modo sit robur*), *sacratius. Jam per se roborum eligunt lucos, nec ulla sacra sine fronde conficiunt.* Vergl. Martin: „Histoire des Gaules“ T. II. p. 66. Dasselbe lässt

---

*) Plutarch erzählt im Leben des Pyrrhus, dass der Epirotenkönig und seine Söldner mit Eichenkränzen geschmückt gewesen — zur Ehre des Dodonischen Orakels. Hr. von Erdmannsdorf kaufte in Rom für den König von Preussen einen unbärtigen Kopf des Pyrrhus mit dem Eichenkranze. Münzen von Epirus zeigen den Zeus mit Eichenlaub bekränzt. Vergl. *Museum Hunterianum, tab. 26. n.* 12. 15. 16. 17.

sich nun auch von der bei dem germanischen und skandinavischen Völkerstamme geheiligten Eiche behaupten, wie schon J. G. Keysler in seinen *Antiquit. select. septentr. et Celt.* p. 65 ff. aus den alten Chroniken und Leben der Heiligen bewiesen hat. Vor allen gehört dahin die grosse durch den heil. Bonifaz zerstörte Hessische Donnereiche, worüber der Philolog J. H. Schminke eine eigene Abhandlung geschrieben hat. (*De cultu arboris Jovis, praesertim in Hassia*. Marburg 1714. Freilich richtet hier die gewöhnliche Verwechselung der germanischen Priesterschaft mit den keltischen Druiden manche Verwirrung an.) Es würde nicht schwer fallen, selbst in diesem Buchen- und Eichencultus die zwei Hauptfamilien der alten Religionen zu unterscheiden. Denn wenn die altpelasgische Verehrung des Baumes gradezu auf den gröbsten Fetischismus hindeutet, so ist die Lehre von heiligen und unheiligen Bäumen auch eine Geheimlehre der in Mysterien und geschriebener Offenbarung sich fortpflanzenden Religionen, und dass zu diesen ursprünglich die Druiden vor ihrer Umwandlung durch die Römerherrschaft gehört haben, ist unzweifelhaft. Denn sie bildeten eine Theokratie und hatten eigentlich gar keinen Götzendienst und keine Idole, wohl aber Grade der Einweihung und geheime Schriften, wie aus den Spuren der Druidensitze in England und Irland sich mit Wahrscheinlichkeit schliessen lässt. So darf man sich auch weniger wundern, wenn von neuern Theologen, welche die heidnischen Mythen und Religionsgebräuche gern mit den mosaischen und christlichen Institutionen in Vergleich zogen, der Ursprung dieses Baumcultus in der Sage des Paradieses gefunden und alle Dendrosebeia auf den Baum des Lebens und der Erkenntniss zurückgeführt ward. — — Die schönste symbolische Bedeutung erhielt die Eiche durch den römischen Ehrenkranz, den bekannten Eichenkranz, *ob cives servatos,* welchen zuerst Coriolan empfing. Die Hauptstelle hierüber ist in Plutarchs Leben des Coriolan (Kap. 3). Wahrscheinlich stammt die Sitte von den Etruskern, von welchen die Römer so vieles Ceremoniell annahmen. Von der Coriolanischen Zeit an paradirt nun dieser Eichenkranz auf hundert Siegs- und Preismedaillen, und schmückt die Häupter von Kaiser- und Königsstatuen. Allein nur zu oft haben moderne Künstler den Hauptpunkt dabei, die nährende Eichel, übersehen. Diese muss auf allen Bildwerken der Art hervorgehoben werden. Wir wissen ja aus der Hauptstelle bei Plinius (XVI. 4. s. 5.), dass es bei diesem Kranze weniger auf eine bestimmte Eichenart als auf die volle Eichelzierde ankam („*custoditus honor glandium*"). Dies findet man auch auf den Münzen und Denkmälern (z. B. auf einer alten bei Rom ausgegrabenen Marmorpatera mit einem Silenuskopfe, in Townley's Museum) sorgfältig beobachtet, auch auf guten neuern Münzen (man sehe z. B. Millin's „Histoire metallique de la révolution française" pl. 16 — 25) nachgeahmt. — Die schönste Verherrlichung erfuhr der Bürgerkranz durch den Senatsbeschluss im Jahre der Stadt Rom 727, wodurch dem Augustus auch ein Eichenkranz (zwischen zwei Lorbern am Fronton des Palatinischen Hauses) dekretirt ward. Denkmünzen auf dieses Senatsconsultum versinnlichen die Sache (s. Eckhel's *Doctr. num. vet. T. VI. p.* 88, und zu dessen *Choix de pierres gravées* S. 22). Man findet auch sonst wohl Kaiserköpfe mit dem Eichenkranze auf Marmorbüsten und Münzen (s. Visconti zum *Museo Pio-Clementino T. VI. p.* 57), doch immer mit einer besondern Andeutung.

In der christlichen Kunst hat das Eichenkranzwesen keine besondre Geltung erlangt. Dagegen spielt, in der gothischen Ornamentik, das Eichengezweig eine grosse Rolle, und die Eichbäume selbst sind der grüne Mittelpunkt einiger legendarischen Scenerien. Wir erinnern an die Fällung der Eiche des Donnergottes durch den heil. Winfried, den Apostel der Deutschen; an die junge Eiche, an welche St. Afra gebunden und um welche Feuer angelegt ward; an die hohlen Eichen, in welchen fromme Einsiedler und frommgewordene Sünder (z. B. die belgischen Heiligen Allowin Bavo und Gerlach nach einem ritterlichen Roué-Leben) ihre Wohnung nahmen. — Die Fällung der Wodanseiche hat unter Andern Alfred Rethel gemalt. — Raffael malte eine heilige Familie unter der Eiche, jenes im Madrider Museum befindliche Bild, wo die unter dem Eichbaum sitzende Maria das Christkind auf dem Knie hält, welches sich stark vorbeugt, um mit der Rechten seinen kleinen Gespielen, den danebenstehenden, ihm einen Pergamentstreifen mit dem „*Ecce Agnus Dei*" darreichenden Johannes zu umfassen. — An eine Menge anderer, besonders deutscher Marien unter Eichbäumen, sowie an die an Eichen angehefteten Madonnenbilder und Crucifixe, mag hier nur erinnert werden.

In der neuern, namentlich in der deutschen und niederländischen Kunst hat die Eiche rein als Naturgegenstand und als die Königin des Pflanzenreichs ihre grösste Verherrlichung durch die Lanschaftmalerei erfahren. Meister wie Roelant Savery von Courtrai (geb. 1576), Rubens von Köln (geb. 1577), Jodokus de Momper

(geb. 1580), Jan Wynants von Harlem (geb. 1600), Jan Looten, N. Berchem, Jan van der Meer de Jonghe, Jakob Ruisdaal von Harlem (geb. 1635), Minderhout Hobbema und Jan Regnier de Vries (Schüler des Jakob Ruisdaal), Pascha Weitsch (geb. 1723), Philipp Hackert von Prenzlau (geb. 1737), Christian Klengel von Kesselsdorf (geb. 1751), Friedr. Georg Weitsch (geb. 1758), Christian Reinhart von Hof in Franken (geb. 1761), Kaspar David Friedrich von Greifswalde (geb. 1774), Daniel Fohr von Heidelberg (geb. 1801), Friedrich Preller von Weimar und Heinrich Croia von Dresden (geb. 1804), Josef Feid von Wien, Friedrich Gauermann von Miesenbach in Niederösterreich und Wilhelm Schirmer von Jülich (geb. 1807), Karl Friedrich Lessing von Wartemberg in Schlesien und Paul Mohr von Bordesheim in Holstein (geb. 1808), Kaspar Scheuren von Aachen (geb. 1812), Peter Happel von Arnsberg, Ludwig Scheins von Aachen, Heinr. Wehle und unnennbar viele Andere haben der Königin der Wälder ihre Huldigung mit dem Pinsel dargebracht. Zu den berühmtesten Eichenlandschaften gehört das im Berliner Museum befindliche Gemälde von *Savery*, welches einen wilden Eichwald zu herbstlicher Jahreszeit schildert. Verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittagsbrot. Ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich umschlossenen Sees, an dessen Ufer man ein einsames Hirschlein erblickt. Seitwärts öffnet sich eine Aussicht in ferne Berggegenden. Grossartig componirt, und bei feiner Durchbildung des Details in schönen tiefen Farbentönen gehalten, athmet dies Bild die geheimnissvollen Schauer, welche der Mensch, der noch unbesiegten Natur und ihrem selbständigen Schaffen und Zerstören genüber, empfindet. — Von dem etwas fantastischen *Jod. de Momper* ein grossartiger Eichenwald in dems. Museum, ebenfalls in herbstlichem Tone gehalten und kühn, mächtig und geistreich componirt, im Vortrag jedoch ziemlich derb hingefegt. Trefflich macht sich hier der Durchblick durch den Wald in die Ebene. — Von Rubens verdient sodann Erwähnung das berühmte Bild der Eberjagd (in der Dresdner Gall.), weil die Scene in einem Eichenwalde spielt, und zwar vor einer Schlucht, welche von einem sturmentwurzelten, von der einen Seite auf die andre hinübergestürzten Baume versperrt ist. — Von *Wynants* eine schöne Landschaft mit alten Eichen und einem umgestürzten Buchenstamme, bekannt durch den für das *Musée Napoléon* ausgeführten Stich von Joh. Martin Friedrich Geissler. — Von *Ruisdaal* befand sich in der Samml. des Mynheer Schamp van Aveschoot im Haag (bis 1840) das prächtige Bild eines Eichenwaldes; links enthält dasselbe andere Bäume und Hütten; die vordern Pläne aber durchschneidet ein Fluss mit schäumenden Wogen. Höhe des Bildes 28 Zoll, Breite 41 Zoll. Ein schöner Eichenwald in der Dresdner Gallerie, mit links durchführender Strasse und mit Vieh im Hintergrunde, ist durch den Stich von Karl August Richter bekannt (ein Blatt von 15 Zoll Höhe und 22 Zoll Breite, mit der Unterschrift: *la Solitude forestière*). In der Pinakothek zu München sieht man ebenfalls einen Ruisdaalschen Eichenwald, und zwar bei einem sumpfigen, mit wilden Enten belebten Wasser; den Himmel bedecken vorüberziehende Regenwolken. Ferner das Bild einer mit Eichen bewachsenen Anhöhe, über welche ein rothgekleideter Bauer bei aufsteigenden Regenwolken der Hütte zueilt, während sein Bube abwärts gegen das Wasser am Vorgrunde treibt. Sodann die Landschaft mit dem von alten und jungen Eichen bewachsenen Hügel, mit der Aussicht auf eine Dorfkirche, wohin der Weg über einen vom Regen angeschwollenen Waldbach führt, welcher unter der hölzernen Brücke einen Wasserfall bildet und dann rasch in die Ebene eilt. In der Leuchtenbergschen Samml. trifft man von Ruisdaal einen Entenjäger hinter alten Eichen in sumpfigem Walde. In der k. k. Akademie zu Wien die Waldpartie mit Eichen auf der Ebene, mit Thierstaffage von Willem Romeyn, ein durch Frenzels Radirung bekanntes Stück von Ruisdaal. Im Berliner Museum ein schlichter eichenbewachsener Berghang, zu dem man, neben hohen Bäumen des Vorgrundes vorbei, hinüberblickt; stille Wolkenschatten ziehen über die Gegend; ein Sonnenlicht streift die Wiese, die sich vor dem Berghange ausbreitet. Ein zweites Ruisdaalsches Gemälde daselbst zeigt uns ein altes Bauerhaus, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in der Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestrüpp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick aber fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Aus der schönsten Zeit des Meisters datirt das herrliche Bild in der Gall. des Louvre zu Paris, welches einen Wald von Buchen, Eichen und Ulmen darstellt, durch den eine vom Wasser überflutete Strasse führt. — Von Ruisdaals Schüler *Minderhout Hobbema* findet sich im Berliner Museum das mit energischer Tüchtigkeit gemalte Bild eines

Eichwaldes, in welchen der Schein der Sonne mit scharfen kecken Streiflichtern hineinfällt. — Ein dem Everdingen verwandter Landschafter, Jan Looten, bietet in dems. Museum eine mit seinem Namen und der Jahrzahl 1659 bezeichnete grosse Landschaft, welche eine hüglige Gegend mit mächtig schönen dunkeln Eichengruppen aufweist, zwischen denen man in eine gebirgige Ferne hinausblickt. — In ganz vorzüglichem Ruhme stehen die Eichwälder von *Joh. Friedr. Pascha Weitsch*, einem der meisterhaftesten Schilderer des uns Deutschen heilig bleibenden, an die Urzeit unsers Volksthums erinnernden Baumes; nicht minder werden auch die Eichenlandschaften von *Friedr. Georg Weitsch*, dem Sohne, gerühmt. — Von *Phil. Hackert* in der Samml. des Frhrn. von Erdmannsdorf: die Eiche des Sylvan, ein durch den Stich von Wilh. Friedr. Schlotterbeck (Bl. in gr. Querf.) bekanntes Bild. — Von *Joh. Christian Reinhart* (gest. 1847 in Rom) die grosse Composition einer Eichenlandschaft (grosse Eiche am Anfang eines Waldes, zur Seite eine Mühle an einem klaren Bache, durch welchen Vieh geschwemmt wird), bekannt durch den Stich von Prestel sowie durch ein schönes von Reinhart selbst radirtes Blatt aus dem J. 1788, welches 16 Zoll Höhe bei 21¾ Zoll Breite hat und dem Markgrafen Alexander von Brandenburg dedicirt ist. — Von *Friedr. Preller* gemalt und radirt: ein Eichenwald mit Wasser und Reh. Im J. 1843 sah man von demselben Meister zu Weimar ausgestellt die 5 Fuss 2½ Zoll Breite und 4 Fuss 1 Zoll hohe Tafel mit der Darstellung einer Strandgegend von der Insel Rügen. Hier zieht uns eine mächtige alte Eiche an, die ihre belaubten, zum Theil auch abgeschälten Aeste emporwindet, und unter welcher man ein grünes Hünengrab bemerkt, an dessen Seite konische Felssteine im Boden stehen. Links hin von der grossen Eiche, etwas tiefer, steht eine ähnliche. Man sieht bei ihr hinaus auf Strand und Meer; noch freier geht rechts neben der grossen Eiche hinaus über waldbegrenzten Pfad und niedere Dünen der Blick auf die See. Dort links ist sie überdunkelt von regnenden Wolken; hier löst sich hoch hinan das erleichterte Gewölk, und ein kräftiges Licht geht herein über Wellen, Dünen und an die Seite der Felsblöcke. Ueber dem Hügel um die hohe Eiche fliegen Geier; einer hat sich auf die Spitze eines der Felsensteine gesetzt. Die Scene ist grossartig, historisch und mit Meisterschaft ausgeführt. — Von *Heinr. Crola* und *Daniel Fohr* viele ausgezeichnete Landschaften mit Eichengruppen und Eichwäldern. Von *Philipp Fohr* (dem ältern, 1818 in der Tiber ertrunkenen Bruder Daniels) drei Landschaften mit grosser Eiche, transparente Gemälde, welche von jenem viel zu früh dahingeschiedenen Künstler in Rom bei Gelegenheit der zu Ehren des bairischen Kronprinzen Ludwig veranstalteten Festlichkeiten ausgeführt und durch Cornelius, Veit und Overbeck staffirt wurden. — Von *Josef Feid* eine mit dem J. 1841 bezeichnete Waldlandschaft mit grosser Eiche im Mittelgrunde an einer kleinen Lache, in welcher zwei Hirsche stehen. (Eine Leinwand von 3 F. 6 Z. Höhe bei 4 F. 3 Z. Breite; in der k. k. Gall. zu Wien.) — Von *Friedr. Gauermann* eine vortreffliche Hetzjagd im Eichwalde und andre durch bedeutende Thierstaffage belebte Eichenlandschaften. — Von *Wilhelm Schirmer* in Düsseldorf ebenfalls mehre ausgezeichnete Eichenbilder, darunter der auf der Ausstellung 1845 bewunderte Waldsturm. Sodann von dem grossen ernstromantischen Landschaftsschilderer *Karl Friedr. Lessing* [welcher von der tiefpoetischen Richtung Kaspar David Friedrichs ausgehend eine ganz eigenthümliche Lyrik der Landschaft bei meisterlichster Malerei und naturtreuester Detailvollendung geltend machte] die grosse Wald- und Felsenlandschaft mit der uralten Eiche, welche mit weit ausgebreiteten Aesten immitten des Bildes steht und unter deren niederem Geäst ein Madonnenbild hängt, vor welchem Pilger ihre Morgenandacht verrichten. Diese berühmte Landschaft mit der grossen Königseiche und den betenden Reisenden, deren Pferde am klaren Bergwasser des Vorgrundes sich erlaben, ist mit dem J. 1837 bezeichnet und durch die schöne Radirung vom Maler Eduard Steinbrück bekannt, letztere ein Blatt von 21 Zoll Höhe bei 15½ Zoll Breite. Ein reducirtes Abbild in Holz ist im Art. „Düsseldorf" zu Seite 271 dieses Bandes mitgetheilt worden. — Von dem Holsteiner *Paul Mohr* eine grosse Strandlandschaft, wo der Sturm die alten ästigen Eichen erschüttert und dunkle Gewitterwolken über die schwarzschäumende See hinbrausen. — Von dem Aachener *Kaspar Nep. Scheuren* eine bedeutende Eichenwaldlandschaft, ein Charakterbild Hollands (beim Bankier Bendemann in Berlin), und eine höchst vollendete Sumpflandschaft mit Eichen; erstere 1832, letztere 1836 ausgestellt. — Treffliche Eichenschilderungen von einem andern Aachener, dem berühmten Baumzeichner *Ludwig Scheins*, und von dem westfälischen Meister der Eichen und Buchen: *Peter Happel*.

Eichenkranz; s. im vor. Artikel S. 379 und 380.

Eichens, Friedr. Eduard, ein zu Berlin wirkender ausgezeichneter Stecher, der zugleich zu den tüchtigsten Zeichnern unsrer Zeit gehört. Er empfing seine erste

Bildung unter Ludwig Buchhorn, besuchte Paris und sodann Parma, um hier unter Paul Toschi seine Ausbildung in der Stechkunst zu vollenden. Er sah sich auch weiter in Italien studirend um und fertigte für späteren Stich mehre Abzeichnungen von klassischen Werken italischer Malerei. In Parma nahm er Zeichnung von der mittlern Gruppe des unter dem Namen der Madonna des heil. Hieronymus bekannten Correggischen Gemäldes, in Florenz von Raffaels Vision des Profeten Ezechiel und von Domenichino's heiliger Magdalena, in Venedig von dem Bildniss der Tochter Tizians etc. Nach Berlin zurückgekehrt erhielt er hier den verdienten Titel eines Professors seiner Kunst. — Nach der raffaelischen, leider theilweis zerstörten Anbetung der Könige aus dem Hause Ancajani, im Berliner Museum, machte Ed. Eichens eine sehr schöne und ausgeführte Zeichnung, die er auch im Stich vollendete, womit er allen Freunden des göttlichen Urbiners eine willkommene Gabe bot. Es befriedigt in dem für das Berliner Gallerlewerk gestochenen Blatte nicht allein die Treue der Zeichnung; sehr glücklich ist auch die Ergänzung dieser „Ruine eines köstlichen, fantastischen Gebäudes", wie Ernst Förster das beschädigte Jugendwerk Raffaels genannt hat. — Die im Pittipalast gemachte Zeichnung nach Raffaels Vision des Ezechiel ward 1841 von Eichens im Stich vollendet. Dies Blatt (in Grossfol.) erschien auch als Vereinsblatt des rheinisch-westfälischen Kunstvereins für 1843. — Einige Jahre früher (1837) entstand der Stich der heil. Magdalene nach dem Gemälde Domenichino's bei Lord Kennedy in Florenz (ein Bl. in Folio). — Andre ebenso interessante als treffliche Blätter von Eichens sind; der todte Heiland auf dem Schoosse Mariens, welcher zwei Engel beistehen, nach Annibal Caracci; der kreuztragende Christus nach dem Correggianer Michelangiolo Anselmi da Lucca (ein unter Paul Toschi's Leitung zu Parma 1831 gestochenes Blatt mit der Schrift: *Tollite jugum meum etc.*), Rahel am Brunnen nach Jos. Ant. Dräger; der Auszug aus Breslau nach dem Relief am Blücherdenkmale von Christian Rauch; das Bidniss des Parmenser Kupferstechers Toschi; Maria mit dem Kind aus laubumrankter Thüre tretend, ein geschätztes Blatt nach Eduard Steinbrück, 1834 für die Mitglieder des Vereins der preussischen Kunstfreunde gestochen; die Pilger in der Wüste nach Hermann Stilke, 1835 für das Werk des Grafen Raczinsky geliefert; das Brustbild des preuss. Staatsministers Heinr. Theodor v. Schön nach der Zeichnung von J. Wolff (ein Blatt von kräftiger Schönheit ohne überflüssigen Glanz); der Fürst Radziwill auf dem Sterbebett nach der Zeichnung von Wilhelm Hensel; endlich Friedrich der Grosse als Kronprinz nach einem im Berliner Museum befindlichen Porträtstück von Antoine Pesne aus dem J. 1739, einer der jüngsten Stiche Eichens, vollendet 1846.

Eichens, Hermann, Maler und Lithograph zu Berlin, bildete sich unter Leitung des Professors Wilhelm Hensel, lieferte mehre schätzbare Genrestücke und Bildnisse, warf sich aber zuletzt mehr auf die vervielfältigende Kunst der Steinzeichnung, worin er Mannigfaches von Bedeutung geleistet hat. Nach eigner Erfindung lithographirte er die „Orgelspielerin" und zwei Blätter unter den Benennungen „*la Fontaine*" und „*la Mandoline.*" Sodann verdankt man ihm Steinzeichnungen nach einem *la Joconde* genannten Bildniss von da Vinci im Louvre, nach dem ebenfalls im Louvre befindlichen Maitressenbilde von Tizian (beide Blätter in Grossfolio), nach der Hussitenpredigt von Karl Friedr. Lessing (ein Bl. in qu. Imp.-Fol.), nach dem Gemälde von J. Jacob beim Hauptmann Rohde in Glaz: Albrecht Dürer eine Kindergruppe betrachtend (Bl. in Imp.-Fol.), nach dem Gemälde zweier jungen Damen, der Braunen und Blonden, von Eduard Dubufe, nach dem Edelknaben von H. Wittich und nach dem Kinderconcert von Beaume (Blätter in Grossfolio).

Eichhorn ist der Name mehrer Kunstverwandten und Künstler. Ein Eichhorn im 16. Jahrh., der zu Frankfurt an der Oder eine Buchdruckerei besass, die in gutem Rufe stand, hatte mehre geschickte Holzschneider, Kupferstecher und Illuminirer in seinen Diensten und übte selbst die Holzschneidekunst. Bei ihm arbeitete 1550 der tüchtige Zeichner, Holzschneider und Kupferstecher Franz Friedrich, der seine Arbeiten mit dem verschlungenen *FF* bezeichnete. (Vergl. den Art. „Friedrich.") Im J. 1570 kam Leonhard Thurneisser, der Leibarzt des Kurfürsten von Brandenburg, nach Frankfurt an der Oder, um sein grosses Werk „Pison" (über die Gewässer etc.) bei Eichhorn drucken zu lassen. Zu dieser Zeit soll Eichhorn selbst im Formschnitt thätig gewesen sein. — Ein Porträtist und Geschichtenmaler Franz Josef Eichhorn blühte im vor. Jahrh. und liess sich zu Neuwied am Rheine nieder, wo er 1785 verstarb. Nach ihm stach Jak. Haid ein Bildniss. — Ein Dritter dieses Namens, A. Eichhorn von Berlin, ist bekannt als talentvoller Landschaftmaler, der mehre schöne Ansichten aus Rom und der Umgegend geliefert, besonders aber durch seine spätern griechischen Landschaften Aufsehen erregt hat. So brachte er den Taygetos vom Theater von Sparta aus gesehen und den Tempel der Phigalia. Es

sind hier Farbenkontraste auf einem und demselben Bilde vereinigt, deren Wahrheit wir freilich auf Treu und Glauben annehmen müssen. Die Wirkung ist ausserordentlich, zumal auf der erstern Ansicht. Ferner malte er den Tempel von Korinth, ein bewundertes Bild, das vom Verein der preussischen Kunstfreunde erworben und bei der Verloosung 1845 vom König gewonnen ward. In dems. Jahre sah man eine andre Eichhornsche Schilderung aus dem klassischen Hellenenlande, ein Stück Gegend der heutigen Kalavrita im nördlichen Arkadien. Den Hintergrund nimmt das Hochgebirg Velia ein, welches in Dunst gehüllt den Schluss des Bildes macht. Den Mittelgrund bildet ein fruchtbares, mit reichem Grün bedecktes Thal; im Vorgrunde, zur Linken, sieht man die Trümmer altgriechischer kyklopischer Gebäude, zur Rechten stehen zwei hohe Palmen.

Eichler, Heinrich, von Lippstädt im Meissnischen gebürtig, blühte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. als Kunstschreiner (Ebenist) zu Augsburg. Sein wichtigstes Werk sieht man daselbst in der St. Annenkirche, der Hauptpfarrkirche der Protestanten, für welche er die schöne Kanzel arbeitete, die in ihrer Art ein Meisterstück heissen darf. Eichler erreichte ein Alter von 82 Jahren. Sein Tod erfolgte 1719.

Eid bei den Alten. — Sowie im Mittelalter die rohe Frechheit nur durch die furchtbarsten Eidesformeln gebunden werden konnte, die man durch den Gebrauch des Abendmahles mit Androhung und Erwartung furchtbarer Zeichen zu verstärken pflegte, und wie selbst die klügern Päpste den seltsamsten Reinigungsmitteln und Ordalien, die gewöhnlich mit Beschwörungsformeln und Religionsfeierlichkeiten verbunden waren, wegen des heilsamen Schreckens und Eindrucks auf rohe Gemüther nicht entgegentraten, so fand auch in der frühesten wilderen Heroenperiode der Griechen kein wirksameres Schreck- und Zwangsmittel statt, als der Eid (Horkos), dieser Sohn der Zwietracht. Da nichts oder nur sehr wenig geschrieben werden konnte, so musste das Versprechen durch den Eid gefesselt werden; nur durch ein so schreckbar bindendes Mittel wurde der List und dem Betruge begegnet. Ein alter Sänger des Titanenkampfes macht den Thessalischen Heroenerzieher Chiron zum Stifter des Eides. Vom thessalischen Olymp aus ging also die Verehrung des Eides. Zeus ist der Vorsteher und Vollstrecker des Eides, daher heisst er Zeus Horkios. Wenn man auch bei allen Elementen, bei andern Göttern und besonders bei denen der Unterwelt schwor, so blieb dem Jupiter doch immer das oberste Schirm- und Strafrecht dabei vorbehalten. Auf drei Wegen wurde der frevelnden Verachtung des Schwurs Zaum und Gebiss angelegt. Erstlich donnerte das Delfische Orakel gegen den Meineid; die göttliche Rache heisst im Orakelspruch (z. B. über Glaukus) ein Kind des Horkos, ohne Hände und Füsse, d. h. mit unsichtbarer Gewalt wirksam. Zweitens war im heiligen Hain zu Olympia in der sogen. Rathshalle (Buleuterion) das Bild des Zeus Horkios mit zwei Blitzen in beiden Händen, unter allen Statuen des Zeus die furchtbarste, als eine Schreckgestalt für die Gottvergessnen aufgestellt; auch war auf einer bronzenen Tafel an der Basis der Statue eine elegische Inschrift angebracht, um den Meineidigen mit Entsetzen zu erfüllen. Dies Bild des Blitze auf die Meineidigen schleudernden Zeus liegt auch beim Spotte in Aristophanes Wolken (Vers 400 ff.) zum Grunde. Da vor diesem Bilde nicht nur alle Kampfrichter den feierlichsten Eid auf einem Eber schwören mussten, sondern auch die ganzen versammelten Griechen als Zeugen dieser Vereidigung beiwohnten, so prägte dies Allen grosse Scheu ein. Beiläufig lernen wir hieraus, dass die auf geschnittnen Steinen, auf Münzen und in kleinen Bronzen oft vorkommende Figur eines stehenden Zeus mit dem Blitz in der Hand oft mit Recht auf Zeus den Meineidsrächer bezogen werden kann. Montfaucon bringt in seinem Werke (*T. I. pl. IX.* 8.) aus Foucaults Sammlung einen Jupiter mit einem Blitz in der Hand, und im Supplement *T. I. pl. XIX.* 2. einen andern von Silber; vergl. Visconti zum *Mus. Pio-Clement. T. VI. p.* 2. Note 8, wo die in Pausanias' Periegese B. V. K. 24 vorkommende Stelle über die Schreckgestalt des Zeus Horkios erläutert wird. Auch befand sich, wie Pausanias berichtet, in dem Altis zu Olympia eine sechs Ellen hohe Bronzestatue des Zeus mit dem Blitze in jeder Hand. (Periegese B. V. K. 22.) Indess sind auch alle die Bildnisse, wo ein stehender Jupiter den Donnerkeil nur in einer Hand nicht allein hält, sondern auch wirklich schleudert, oder auch nur in gewaltsamer fortschreitender Bewegung ist, wohl hieher zu rechnen. Vergl. die *Bronzi d'Ercolano T. VI. tav.* 1—3. und die zu Dessau 1805 erschienene Auswahl antiker Gemälde, Heft III. Taf. X. — Drittens wurden die in die Eleusischen Geheimnisse Einzuweihenden durch die fürchterlichsten Eide gebunden, bei welchen dem Meineid auch Furien- und Höllenstrafen nach dem Tode angedroht wurden. Denn da, wie Demosthenes ausdrücklich versichert, die Strafe des Meineids den Göttern überlassen blieb und bürgerlich nicht vollstreckt wurde, so musste dies nicht blos auf Ver-

tilgung des ganzen Geschlechts, sondern auch auf die Unterwelt sich erstrecken. Man findet diese Ideen schon im Schwur der Hera (Juno), den diese Göttin dem Schlafgotte schwört. (Vergl. Ges. XIV. der Iliade, V. 271 ff., und Ges. III. V. 278.) Dahin führt auch der furchtbare Schwur bei der Styx. Man konnte nichts Grausenderes für rohere Sinnlichkeit denken als die Fabel von der Styx, bei welcher selbst die Götter nicht ungestraft einen Meineid schwören (vergl. Hesiods Göttergedicht V. 374 bis 396, und Odyssee V. 185), denn auch die Götter sind zuweilen übermüthig im Gebrauch ihrer Gewalt und dann nur durch furchtbare Eidesformeln zu bändigen. — Symbolische Handlungen stellten bei den Schwüren selbst die Strafe des Meineids sinnbildlich dar. Man denke an das Abschneiden und Herumtheilen der Haare des Opferthiers, an die Eingeweide des Pferdes, bei welchen die Freier der Helena ihren Eidschwur leisten (vergl. Pausanias III. 20.), an die Schwurscene der Sieben gegen Theben (vergl. Aeschylus *Theb. VII.* 42 ff.) und an manche ähnliche Schwörungsweisen. (John Flaxman in seinen „Umrissen zum Aeschylus" zeigt uns in der Schwurscene ein geschlachtetes Pferd, um welches die Helden herumstehen. Davon aber sagt grade Aeschylus nichts.) Eine grosse Rolle spielte bei Verschwörungen das Blut. Man verfiel auch sehr früh, und wahrscheinlich durch asiatische Gaukeleien darauf geleitet, auf die zwei Hauptarten der Ordalien oder Gottesurtheile durch Feuer und Wasser, die eigentlich nur furchtbarere Stellvertreter des gewöhnlicheren Eides waren. Andere Eidsymbole, wie das Berühren des Altars, des Scepters, der Rechten, des Kopfes (an deren Stelle im Christenthum die geweihte Hostie, das Crucifix und die Bibel traten) waren blos sinnliche Verstärkungen, die aus der Idee abzuleiten sind, dass man die Person, der man den Eid ablegte, den *adjurandum*, am würdigsten Theile des Körpers anrührte, z. B. bei den Patriarchen die Hüfte. Zuweilen wurde die Ceremonie nächtlicher Einweihungen in den Tempeln damit verbunden. — Nicht selten waren die Eide mit schauderhaften Verfluchungen und Andeutungen eines nie zu lösenden Fluchbannes (des eigentlichen *Sacramentum* der Römer) verbunden, wie bei den Phocensern, als sie das glühende Eisen ins Meer senkten. (Herodot I. 160. Plutarch im Aristides c. 26.) Als die bei sieben verschiednen Anlässen gehäuften Eide ein Spiel des Leichtsinns wurden, erhoben die griech. Philosophen ihre Stimme gegen den Eidschwur; das Stärkste besagt die Ironie des Sokrates im Schwur bei der Gans! Immerhin aber blieb Zeus auch später noch als Vorsteher des Eides, als Eidgott, in seinem alten vollen Ansehen.

Eidechse (griech. Sauros) stand unter den kleinern Thieren bei den Alten in besonderer Achtung. Laut alter Sage bewachten Eidechsen die im Freien Eingeschlafenen, besonders Kinder, und weckten und warnten durch ihr Herumkriechen vor nahen Gefahren. Neben mehren einander ziemlich ähnlichen antiken Bildwerken, welche einen schlafenden Amor vorstellen und vermuthlich alle einem einst berühmten Kunstwerke nachgeahmt sind, bemerkt man zu den Füssen eine Eidechse, die hier kaum etwas andres bedeuten kann als den ruhigen stillen Schlaf des Knaben. Ein solches Erosbild befindet sich z. B. im Oxforder Museum (vergl. *Marm. Oxon. part. I. tab.* 33. *edit. recent.*) — Sodann ist die Eidechse eins der Thierattribute des Apollo; dieser war nämlich uranfänglich ein Naturgott Arkadiens, wo eine grosse Eidechsenart dem Hirtenvolk eine Art Landplage geworden zu sein scheint, daher der Hirtengott diese Thiere verfolgt und zu vertilgen sucht. Davon heisst der arkadische Apollo ein Sauroktonos (Eidechsentöder). Ein hochberühmtes Erzwerk des sonst mehr als Steinbildner namhaften Praxiteles stellte einen solchen dar; Plinius gedenkt dieses ehernen Standbildes mit den Worten: *Praxiteles fecit et puberem (Apollinem) subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant.* Ein antikes Nachbild des praxitelischen Meisterwerks sieht man im Louvre zu Paris. Der Gott belauert eine Eidechse, die an einem Baume hinaufkriecht, an dessen Stamm er sich mit dem linken Arme stützt. (S. die Abbild. im Art. „Apollo" B. I. S. 452.) Andre alte Nachbildungen sind: der Sauroktonos in der Sala della Biga im Vatikan und die köstliche fünf Palmen hohe Erzfigur in der Villa Albani bei Rom. Am Stamm der Erzstatuette, den man neu angefügt hat, läuft eine nach der Natur gebildete Eidechse von Silber hinan. Uebrigens findet man den Eidechsentöder oft auf geschnittenen Steinen. — Plinius gedenkt einer Sage von zwei Bildhauern und Architekten aus Lakonien, Namens Batrachus und Sauras, die zur Zeit des Pompejus dei Tempel des Jupiter und der Juno zu Rom auf eigne Kosten hergestellt und an den Säulengewinden die Sinnbilder ihrer Namen — Frosch und Eidechse — angebracht haben sollen. Nun findet man heute noch an den Convoluten einer ionischen Säule in der Basilika von San Lorenzo fuori le mura diese Thierchen abgebildet, und da die Arbeit des Kapitells äusserst schön ist und überhaupt die Säulen der altchristlichen Basiliken Roms sämmtlich von ältern Gebäuden herrühren, so

dürfte auch gegen die Herkunft genannter Säule von jenen Göttertempeln kein triftiger Zweifel zu erheben sein. Im Uebrigen ist zuzugeben, dass jene wie Monogramme erscheinenden Thierzeichen erst durch die Sage also genannten Künstlern zugewiesen werden konnten. — Die Eidechse, die man an alterthümlichen Trinkgeschirren gefunden haben will, könnte allerdings eine sinnbildliche Andeutung des Namens des Künstlers oder auch des ersten Besitzers des Gefässes sein. — In der christlichen Kunst spielt die Eidechse nur eine zufällige winzige Rolle, ohne alle Bedeutung. So ist eine vorzügliche Kopie von Raffaels heiliger Familie unter der Eiche (im Palast Pitti zu Florenz) als „heilige Familie mit der Eidechse" bekannt, weil man ein solches Thierlein unter den Pflanzen im Vorgrunde sieht. — In Stein hat Riemenschneider, in Metall Wenzel Jamnitzer Eidechsen gebildet. — Als Eidechsenmaler könnte man anführen: den Amsterdamer Otho Marseus van Schrieck, den Antwerpener Elias van den Broeck, den Amsterdamer Jan van Huysum und den Brüsseler Phil. Ferd. van Hamilton. Von Ersterem sieht man z. B. in der Dresdner Gallerie eine von mehren Schmetterlingen umgebene Mohnpflanze, woneben Eidechsen und Kröten herumkriechen. Von Elias van den Broeck in der Wiener Gallerie ebenfalls das Bild einer grossen Mohnpflanze, neben welcher ein Körbchen mit Blumen auf der Erde steht und eine Eidechse kriecht. Von Hamilton trifft man in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden Eidechsen und Schmetterlinge, fleissig und fein in der Art des van Schrieck. Endlich von Huysum ein Stück in der Wiener Gallerie: schöner Blumenstrauss in einer goldenen mit erhabener Arbeit verzierten Vase auf einer Marmortafel stehend, worauf ein Nestchen liegt, dessen Eier eine Eidechse ausschlürft.

Eidolon (Idol, lat. *simulacrum*) bedeutete bei den Hellenen ein Schattenbild, Luftgebild, Traumbild; besonders bezeichneten sie damit die Schattengestalt der Dahingeschiedenen, gleichsam die Silhouette der Lebenden nach dem Tode. So dachte man sich bald unter Eidolon das Unsterbliche des Sterblichen, die ätherische Psyche, die Seele des Menschen in ihrer Geschiedenheit vom Körper. An das Eidolon knüpfte sich schon im heroischen Zeitalter, in der pelasgischen Urzeit Griechenlands und Italiens, eine dunkle Vorstellung von der Fortdauer der Seele. Fragen wir die Homerisch-Hesiodischen Gedichte, so gibt es überall nur Schatten, Luftgebilde, *εἴδωλα καμόντων*. So erscheint Patroklos dem Achilleus (Iliade XXIII. 62.), so die Kreusa dem Aeneas (Aeneide II. 790: *par levibus ventis volucrique simillima fumo*). Dieselbe Vorstellung begegnet uns auch wieder durch den ganzen elften Gesang der Odyssee. Man kann fragen, wie die Griechen und Römer (der Dichterspruch: *pulvis et umbra sumus!* besagt hier Alles) zu diesen Schattenbildern gekommen sind? Die Antwort liegt nah: eine derartige Vorstellung erzeugte sich am Leichtesten durch die Erscheinung der Abgeschiedenen im Traume. Laut einer merkwürdigen Stelle in einem Fragmente aus Pindars *Threnis* (das sich bei Plutarch *in Consolat. ad Apollon.* erhalten hat und die ausführlichsten Darstellungen über den Zustand der Seele nach dem Scheiterhaufen enthält) stammt das Eidol von den Göttern und zeigt den Schlafenden, wenn sie der schweren Gliederlast entbunden sind, in häufigen Träumen Seligkeit und Hölle. Das Schattenbild spielt aber nicht im Traum allein, sondern treibt auch Schattenspiele in der Unterwelt. Die Schatten jagen, schmausen, conversiren wie die Menschen auf der Oberwelt. Dies ist allgemeine Vorstellung aller halbwilden Völker, daher den Verstorbenen auch Waffen, Lebensmittel, Lieblingsthiere, ja selbst Menschen, auf dem Grabe oder Scheiterhaufen geweiht und geopfert werden müssen. Wiedererscheinen kann ein solcher Schatten höchstens nur als Traum, wie die Seele des Patroklos, des Elpenor. Will das herbeischwebende Eidol sprechen, so piept es nur wie eine Fledermaus. (Vergl. Odyssee XXIV zu Anfang.) Soll es nun aber wirklich zu seinem vollen Bewusstsein kommen, mit Lebenden über Verhältnisse des Lebens sprechen, so muss erst wieder die physische Lebenskraft in ihm zurückkehren. Dies geschieht, indem das Idol Blut trinkt. Nach Ansicht der alten Griechen (auch der Hebräer) war die Lebenskraft des Menschen, die *ψυχή*, im Athem (daher auch die Römer die Seele *anima* nennen); die denkende Kraft aber sollte sich in dem *φρένες* befinden, in den edlen Eingeweiden, im Herzen und in der Lunge, das heisst im Blute. Daher sagt Empedokles: im Herzensblut sei die geistige Kraft und ein langsamer Kopf werde durch die langsame Bewegung des Herzblutes gehemmt. So musste also die Seele erst Blut schlürfen, um sich zu besinnen. Darauf kam es nun auch bei allen Todtenbeschwörungen an, dass man den heraufgerufenen Schatten in der Grotte, wo die Beschwörung geschah, Blut zu trinken gab. So in der Nekyia in der Odyssee XI. (ebenso Aeneas: s. Aeneide VI. Vers 247). — Durch die Orphiker in den Eleusinien bekam der Glaube an die Fortdauer der Psyche oder des Eidolon (welches nach pythagoräischer Ansicht

ein Apospasmation des ewig dauernden Aethers war) eine moralische Richtung; besonders durch die Lehre von den an den εἰδώλοις haftenden Flecken und Brandmalen, woraus dann die Lehre von der Reinigung in der Unterwelt und später die Lehre vom Fegfeuer sich entwickelte. — Dass die Vorstellung vom Schattenreich in der ältesten Griechenwelt sehr unfreundlich und trostlos war, dass sie folglich den sinnlichen Menschen nicht befriedigen konnte, dies findet sich am Allerdeutlichsten ausgesprochen im elften Gesang der Odyssee (Vers 481—89), wo Achilleus lieber Knechtsdienste auf Erden verrichten will, als in der Unterwelt herrschen. Der sinnliche Mensch will etwas zur Anschauung, zur Betastung haben, was ihm die Fortdauer gleichsam ausser allem Zweifel stellt. Jeder Sinnenmensch gleicht dem ungläubigen Thomas der heiligen Geschichte. Selbst das Christenthum bedurfte einer sinnlichen Auferweckung von den Todten, um die Fortdauer zu beurkunden. Für die klassischen Alten war kein willkommeneres Symbol der Fortdauer als das Bild eines aus der Verpuppung hervorwachsenden Wesens, als welches sich der Nachtfalter darbot, welche Phaläne sich ja selbst verbrannte, an der Fackel sich versengte und so die Seele (Psyche) darstellte, die sich aus dem Scheiterhaufen emporschwingt. Der von der Todtenfackel, womit der Scheiterhaufen angezündet ward, verzehrte Leichnam glich ja ganz der verbrannten Nachtmotte, dem Pyraustes. Die durch das Feuer nicht verbrannte, nur entbundene Psyche entflog dem Scheiterhaufen, und so wurde der Psycheschmetterling, laut der pythagoräischen Lehre, durch seine Entpuppung das Bild der Fortdauer. — Der weitere Verfolg der Psychefabel gehört nicht hieher; diese besteht für sich und führt weit ab von der ältern Idolensage. Wir beschliessen daher den Artikel mit Nachweisung einiger Denkmale, in welchen die Psyche im ältern Sinne, also das eigentliche Eidol, veranschaulicht wird.

Das Eidolon erscheint von Sterbenden hinwegschwebend auf der in den *Annali dell' Instituto* (*V. tav. agg. d* 2.) mitgetheilten Vase; ebenso in der Darstellung der Psychostasie, welche man z. B. in Millin's *Galérie mythologique* (597.) abgebildet findet. Flügellos kommt das Eidolon auf einer ebenfalls in der *Gal. mythol.* (602.) mitgetheilten Gemme vor. Als kleine geharnischte Flügelfigur sieht man es auf einer grossgriechischen (sicilischen) Vase in Canino; das geflügelte Heldenfigürchen ist hier ausdrücklich als Eidolon des Patroklos bezeichnet. (Vergl. Raoul Rochette's *Monumens inédits, p.* 220.) Als Vogel mit Menschenkopf erscheint das Eidolon beim Tode der Prokris; vergl. James Millingen's *Un. Mon. I.* 14. Hermes Psychopompos (Merkur als Seelenführer) trägt das Idol, die Psyche, bald als kleine Menschenfigur, bald als weibliche Figur mit Schmetterlingsflügeln. Den Psychopompos, wie er die Psyche über den Styx trägt, siehe bei Millin: *Pierres gravées* 30. und in der *Galérie mythol.* 51, 211; wie er sie aus der Unterwelt heraufholt, bei Winckelmann: *Monumenti inediti* 39; auch *Mus. Flor. I.* 69, 1. Hinsichtlich der (erst in römischer Zeit beginnenden) Kunstwerke, welche Momente der mystischen, von Appulejus weitläufig erzählten Fabel darstellen, wo die weibliche Psyche in ihrem Verhältniss zu Amor die verschiedensten Rollen spielt, muss auf den Art. Eros und Psyche verwiesen werden.

Eigner, Conservator der k. Gemäldegallerie zu Augsburg, hat sich einen sehr bedeutenden und völlig verdienten Namen als Wiederhersteller alter Gemälde erworben. Unter den Wenigen, welche dieses schwierige Fach der Kunstübung gegenwärtig vollkommen ausfüllen, ist Conservator Eigner unbedingt der Erste; er ist ein Talent, das einen Künstler und einen kunstwissenschaftlichen Wunderarzt in sich vereinigt und den heutigen erfreulichsten Fortschritt in der Bilderrestauration sowohl von mechanischer als von technischer Seite bezeichnet. Er ist der befähigtste, erprobteste, geeignetste Mann, um für Rangbilder verwendet zu werden, welche durch schüchternes Nichtsthun seitens der Galleriedirektionen oder Privatbesitzer ihrem Verderben entgegengehen oder durch frühere Ergänzungen halb ungeniessbar geworden sind. Man könnte mehre solche auf den rettenden Künstler harrende Hauptbilder in den ersten Museen Europens nachweisen. Es gehört Liebe, ja Leidenschaft für das anvertraute Bild dazu, um bei der Wiederherstellung nur das Nothwendige, aber dieses so zu thun, wie es sein soll. Diese Liebe und Hingebung hatten Rösler, der Wiederhersteller der Madonna di Foligno, und Palmaroli, wo man ihm freie Hand liess. Diese hat auch Eigner in hohem Grade, und so erfreulich sein Wirken in dem stillen Augsburg und seiner reich ausgestatteten Gallerie ist, so bleibt doch bei dem stets dringender werdenden Bedürfnisse eigentlicher Wiederherstellungen ihm ein Wirkungskreis zu wünschen, der mit seinen Talenten im Verhältniss steht und in welchem er fähige Zöglinge heranbilden könnte. Je schwerer die Kunststücke unredlicher Restauratoren zu entdecken sind, desto verdienstlicher ist

ehrliche, tüchtige, sichernde Wiederherstellung verderbter Meisterwerke. In **Stuttgart**, wo er mehre wichtige und ehrenvolle Aufträge glücklich ausführte, bekam Eigner ein auf bedrucktes Papier *alla prima* gemaltes Studium **Correggio's** zu dessen Danaë unter die Hände. Das Papier war auf Holz geleimt und hatte theilweis sich von diesem gelöst. Eigner, welcher nachher selbst eingestanden, hier eine der schwierigsten Aufgaben seines Berufes zum Erstenmal gelöst zu haben, nahm zuerst das Holz vom Papiere, dann dieses von der unglaublich dünnen Farbenschicht, und endlich die an der Oelfarbe noch anklebende und früher theilweis durscheinende Druckerschwärze ab, und befestigte das ganze unverletzt gebliebene Gemälde von Neuem auf Holz, so dass nach Wegnahme einer Uebermalung das leicht hingezauberte Correggische Werk in aller Frische dasteht. Noch mehre Bilder hat Eigner in Stuttgart gereinigt und wiederhergestellt, welche Arbeiten zwar nicht so schwierige, aber ebenso verdienstliche waren. Namentlich hat man bei dem Eignerschen Verfahren sehr lobenswerth gefunden, dass die Reinigung meist mit dem Pinsel geschieht und dass die ergänzten Stellen vollkommen in derselben Fläche mit dem Ursprünglichen liegen. Im J. 1845 fand Ernst Förster von München bei einem Besuche in **Augsburg** die dasigen Kunstfreunde in freudigster Aufregung über ein Gemälde, das im Atelier des Conservators zu sehen war und dessen Schönheit man nicht genug rühmen konnte. „Es war (so schreibt E. Förster in seinem Bericht vom März dess. Jahrs in dem von ihm mitredigirten Kunstblatte) das berühmte Bild von **Domenichino**, Johannes der Evangelist in Ekstase, allgemein bekannt durch den Stich von Müller und gegenwärtig (so viel mir bekannt) im Besitz des englischen Gesandten Shee in Stuttgart, welcher es aus der Hinterlassenschaft des Ministers von Abel acquirirt, der es seiner Zeit in Paris aus der Gallerie Orleans gekauft. Ich habe das Bild vor einiger Zeit in Stuttgart gesehen und bekenne, dass ich es, nachdem Eigner an die Stelle der trüben und ungeschickten Restaurationen, unter denen es halb vergraben lag, den ursprünglichen Zustand soviel möglich wieder hergestellt, kaum wieder erkannte. Schon früher hatte ich in Stuttgart Gelegenheit, die Kunst und Geschicklichkeit dieses Mannes, die er auf vielfältige Weise bewährt, zu bewundern. Dort sind die ausserordentlichen Schätze der schwäbischen Malerschule in der Sammlung des Herrn Obertribunalprocurators Abel, die grossen Altarflügel von **Zeitblom**, das herrliche Werk des **Dierik v. Stuerbout** (die Verkaufung Josefs) etc., welche er in ihrer ursprünglichen Schönheit hergestellt; dort sah ich in der hochausgezeichneten Sammlung des Herrn Gesandten Shee drei Gemälde von **Claude le Lorrain**, ein Bild von **Rubens** und eine Madonna von **Fra Bartolommeo**, denen Eigner ebenfalls allen Glanz und alle Schönheit, mit denen sie aus der Hand ihrer Meister gekommen, wiedergegeben. Nicht aus eigenem Augenschein kann ich über die Werke berichten, welche er für die königliche Kunstschule in Stuttgart hergestellt; allein zuverlässige Mittheilungen bestätigen, dass auch bei ihnen Eigner seine vielerprobte ausserordentliche Geschicklichkeit und sein feines Gefühl für die eigenthümliche Technik jedes Meisters auf's Glänzendste bewährt habe; es sind dies namentlich ein für Tizian gekauftes, allein unbedenklich dem Palma vecchio angehöriges Bild der Madonna mit Petrus und Johannes Baptista, das ich in seinem frühern Zustande in München gesehen, in der That ohne sonderliche Hoffnung auf die Möglichkeit einer genügenden Herstellung; ferner fünf Gemälde der schwäbischen Schule, welche einst als Altarschmuck einer Kirche in Nürtingen dienten, und von da im J. 1841 als Geschenk an die königliche Kunstschule eingesendet worden sind, eine heilige Familie von grosser Anmuth, umgeben von Scenen aus der evangelischen Geschichte der Maria. Das Werk ist vom J. 1517 und trägt ausserdem das Zeichen *C. W.*, welches zu entziffern gleichfalls dem Herrn Eigner geglückt zu sein scheint, indem er in Augsburger Urkunden als Mitschüler Hans Holbeins des Jüngern bei dessen Vater einen „*Class Wolf, Strigell*“ aufgefunden, der — wie die Verwandtschaft der malerischen Richtung in den Nürtinger Bildern mit der Holbeinischen bethätigt — als der Urheber von jenen mit Wahrscheinlichkeit anzusehen ist.“ — Endlich gedenkt Förster einer Entdeckung, welche Conservator Eigner in der zurückgestellten Masse des ihm anvertrauten Gemäldeschatzes gemacht hat, einer Entdeckung, welche von den Freunden der höhern Kunst geradezu für unschätzbar erklärt werden muss. Es ist dies nichts Geringeres als ein Bild von **Lionardo da Vinci**, eines der wenigen, vor denen der Zweifel an ihrer Aechtheit sogleich verstummen muss. Es ist ein weiblicher Kopf, in Oel auf eine Tafel gemalt, von 15 Z. Höhe und 12 Z. Breite, offenbar ein Studium nach der Natur, etwas unter Lebensgrösse. Das Angesicht, zu dessen beiden Seiten die blonden Haare auf Schultern und Nacken schlicht herabfallen, ist etwas rechts gewendet, sieht aber den Beschauer an; das Colorit ist kalt, doch so, als ob die wärmern Töne ausgeblichen wären, die Schatten sehr dunkel und nicht

farbig, die Modellirung vorzüglich in den Uebergängen von unglaublicher Zartheit, wie denn die Zeichnung überhaupt eine Feinheit und eine Energie zeigt, wie sie in gleicher Vereinigung nirgend angetroffen werden. Brust und Brustgewand ist nur angelegt, das Gesicht aber bis auf's Aeusserste ausgeführt. Bedenkt man, wie selten die Werke dieses hohen Meisters sind, wie namentlich die Pinakothek in München keines besitzt, das ihm nur mit einem Schein von Recht zugeschrieben werden kann, so wird man mit zehnfachem Danke das Verdienst anerkennen, das sich Herr Eigner in der Auffindung und in der glücklichen Wiederherstellung dieses unvergleichlichen Schatzes erworben.

Eileithyia; s. S. 376.

Eimart, Georg Christof, Vater und Sohn. Der ältere Eimart, geb. 1603, gest. 1663, übte die Malerei zu Regensburg; namentlich malte er für den damaligen Geschmack ansprechende Kirchenbilder, auch Bildnisse, Volksstücke und Landschaften, theils in Oel, theils in Wasserfarben. Man kennt ihn übrigens mehr als Stecher, und vielleicht war er einer der Ersten, die sich der von Ludwig v. Siegen 1643 erfundenen Schwarzkunst befleissigten, wenn die sehr seltnen zwölf geschabten Blätter nach Peter Vischers ehernen Apostelfiguren von ihm und nicht von seinem Sohne sein sollten. — Der jüngere G. Chr. Eimart, geb. 1638 zu Regensburg, kam 1660 nach Nürnberg, lernte bei Joachim von Sandrart, malte Kirchenstücke und Bildnisse, und beschäftigte sich daneben viel mit Kupferstecherei. Sein Tod erfolgte 1705 in Nürnberg, der Stadt seines Wirkens. Dieser Künstler stach einige Blätter für Sandrarts „teutsche Akademie“, fünfzig Blätter für eine Nürnberger Ausgabe der virgilischen Aeneide (die Schodersche von 1688), über vierzig Blätter für das von Klöcker v. Ehrenstrahl 1673 zu Stockholm herausgegebene „Certamen equestre etc.“, ein grosses Plafondstück: Räuber, welche Reisende plündern; eine Ansicht von Nürnberg in 4 Platten, eine ebenfalls vierplattige Abbildung des Nürnberger Stückschiessens vom J. 1671, mehre Bildnisse und 300 Embleme für den 1675 zu Regensburg erschienenen „Lust- und Arzeneigarten des kön. Profeten David. Sodann sind von ihm gut radirt worden: sechs Blätter mythologische Darstellungen (ein grosses Göttermahl, die himmelstürmenden Riesen etc.) nach den reichen in Wachs bossirten Reliefen von Daniel Neuberger, drei Imperialblätter einer Allegorie auf den schwedischen Thron nach Ehrenstrahls Plafond im Stockholmer Rittersaale, u. a. m. — Eine Federzeichnung von E. d. J., einen Paschazug vorstellend, sah man in der Rud. Weigelschen Samml. zu Leipzig.

Eimbeck im Hannoverschen weist eine ältere spitzbogige Kirche auf, die um 1841, nachdem sie durch eine Feuersbrunst ganz ausgebrannt war, durch den hannoverschen Stadtbaumeister Aug. Heinr. Andreä (gest. 1846) wiederhergestellt und theilweis neu gebaut worden ist. Durch diesen rein in Sandstein und sauber bearbeiteten Ziegeln ausgeführten Aufbau hat sich der gen. Baumeister das Verdienst erworben, zur Wiederaufnahme der früher in Norddeutschland auf so hoher Stufe gestandenen kirchlichen Backsteinarchitektur beigetragen und den Anfang zu einer tüchtigern Durchbildung dieser Bauweise für unsere Zeit gemacht zu haben.

Einbeck, Konrad von, ein altdeutscher Baumeister, welcher den östlichen Theil der Moritzkirche zu Halle an der Saale 1388 erbaute.

Einschlag — einer Thür oder eines Fensters — ist der technische Ausdruck für die Oeffnung hinsichtlich der Gewände.

Einsiedler; s. den Art. „Eremitenbilder.“

Einsle, A., einer der jetzt gefeiertsten Porträtkünstler Wiens, der mit dem Sinn für schöne Farbe eine völlig zur Greifbarkeit der Formen gesteigerte Modellirung und Durchbildung verbindet. Auf der Wiener Ausstellung 1845 überragten Einsle's und Schrotzbergs Arbeiten an Eleganz und Tüchtigkeit alles Uebrige im Bildnissfach; dabei waren die des Erstern höher zu stellen als die des Letztern, dessen Hauptstärke in der schönen Färbung beruht. Im J. 1846 hatte Einsle wieder mehre ausgezeichnete Bildnisse vollendet, darunter die des Grafen Chotek im Toisonkostüm und der Gräfin Wickenburg im Maskenkostüm. Auch als Volksmaler ist Einsle aufgetreten. Seinen „Negersklaven“ (von dem ein Referent sagt, dass dies Sklavenexemplar ein so ausgezeichnetes und ausgesuchtes sei, dass Jeder, der es sähe, es auch besitzen möchte) kaufte 1846 der Wiener Kunstverein.

Eirene (Irene), die *Pax* der Römer; s. den Art. Friedensgöttin.

Eisenmann, Johann Anton, ein wenig bekannter Meister im Landschaftfache, der auch Eismann (in Folge sich vererbender Druckfehler selbst Leismann und Lismann) geschrieben wird. Er wurde zu Salzburg 1634 geboren, erhielt wissenschaftliche Bildung, kam als junger Maler nach München, wo er einige Zeit am Hofe beschäftigt ward, und wanderte dann nach Venedig, wo er längere Zeit arbeitend

verblieb. Hier lebte er in Freundschaftsverhältnissen mit einem Bürger, Namens Matthias Brisighella, an dessen Sohne Karl er soviel Wohlgefallen fand, dass er denselben nicht nur in der Kunst unterwies, sondern selbst an Kindesstatt annahm. Mit diesem Adoptivsohne siedelte Eisenmann nach Verona über, wo er bis an sein Ende sein Domicil behielt. Er blieb stets mit seinem Vaterlande in Verband, besuchte auch mit Carlo Brisighella seine Heimath wieder, und starb in dem Alter von 64 Jahren 1698 zu Verona. Seine in Italien ausgeführten Landschaften, Marinen und Schlachtenstücke, die mit freiem kühnen Pinsel gemalt und geistreich staffirt sind, erinnern theils an die Kunstweise des Salvator Rosa, theils (die See- und Küstenansichten) an Abr. Stork. Arbeiten aus seiner Münchner Zeit sollen sich noch in der Schleissheimer Gall. befinden; man nennt eine Landschaft mit Ruinen und Vieh und eine andre mit Wasserfall, Vieh und zwei Hirten. In der Wiener Gall. trifft man von Anton Eisenmann eine Landschaft mit Reitergefecht auf der alten steinernen Brücke eines Flusses, auf dessen jenseitigem hohen Ufer eine Veste liegt. Das Bild ist auf Leinwand 5 F. hoch, 6 F. 3 Z. breit. Andre Bilder Eisenmanns sieht man in Salzburg und auf den Lustschlössern des salzburgischen Erzbisthums. Mehre seiner schätzbaren Werke sind auch noch in Verona vorhanden; Pozzo berichtet davon in den *Vite dei pittori Veronesi,* S. 298 ff. In der Kunstsamml. des Frhrn. v. Rumohr sah man von E. eine höchst geistreiche Feder- und Bisterzeichnung ganz im Charakter des Stork, nämlich eine italische Marine mit vielen Schiffen beim Eingange einer Stadt. Unten bezeichnet: *Johann Eisenmann v. Salzburg.* Breit 10 Z. bei 5 Z. 4 L. Höhe. — Von seinem Schüler, der sich Carlo Eismann-Brisighella schrieb, weiss man nur, dass er in der ihm gelehrten Weise fortarbeitete, ebenfalls Land- und Seestücke malte und Schlachten auf der Leinwand lieferte. Nach dem Tode seines Pflegevaters scheint er Verona verlassen und Ferrara zum Ort seines Wirkens gewählt zu haben; hier gab er 1706 eine Beschreibung der in den Ferraresischen Kirchen befindlichen Gemälde heraus. Die Dresdener Gall. besitzt von ihm drei Bilder kleinern Formats: die Schilderung eines hitzigen Gefechts unter den Mauern einer Festung, das Bild eines scharfen Reitertreffens und ein andres Gefecht unfern den Mauern einer Stadt.

Eisenstich; s. im Art. „Stechkunst.“

Eisleben, die Vaterstadt Martin Luthers, weist ein paar ältere Kirchen auf, die im Jahre 1426 begonnene, im Jahre 1462 vollendete sehr einfache Andreaskirche (mit der nur geschichtlich merkwürdigen Lutherkanzel und einem sehr ausgezeichneten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts datirenden gestickten Kanzeltuche) und die wieder sehr einfache Peterpaulskirche (Annakirche) aus den Jahren 1513—18, mit einem älteren, 1447—1474 entstandenen Thurme. — In Dr. Ludwig Puttrichs Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen betreffen die Lieferungen 15—18 der 2. Abth. die mittelalterlichen Bauwerke Eislebens und der Umgegend, und es werden darin Abb. von der Andreas- und Annakirche gegeben, auch die figürlichen, im schönen Teppich der Lutherkanzel enthaltenen Darstellungen auf einem besonderen Blatte mitgetheilt. — Eisleben hat einige Künstler herangezogen; auch ist an die bei der Lutherstiftung bestehenden Gemälde zu erinnern. — Bei Eisleben liegt das Schloss Seeburg, welches durch spätgothische Umwandlung einer hochalterthümlichen Anlage eigenthümlich interessant ist.

Eismann; s. „Eisenmann.“

Ekbatana (oder Akbatana) war eine Stadt im nördlichen Medien und die Hauptstadt des medischen Reichs, wo des angenehmen Klima's wegen die persischen und nachher die parthischen Könige ihre Sommerresidenz nahmen. Sie lag zwölf Stadien vom Orontes (Alwend). Die Pracht der Stadt und vorzüglich der kön. Burg grenzte an das Wunderbare. Letztere, deren Festigkeit Ekbatana zu einer der Hauptschatzkammern des Reichs empfahl, war schon beim Beginn der Mederherrschaft auf grossartige Weise angelegt worden. Auf einer Anhöhe stieg sie, an die babylonischen Terrassenbauten erinnernd, in sieben Absätzen empor; die über einander emporragenden Mauerzinnen der Absätze erglänzten in verschiedenen Farben; die eine der beiden obersten Zinnen war versilbert, die andre vergoldet. Am Fusse der Burg lag der kön. Palast; die Säulen, das Balkenwerk und das Täfelwerk der Wände bestand hier aus Zedern- und Cypressenholze, wiederum aber war dasselbe durchaus mit Gold- und Silberblech überzogen. Selbst die Ziegel der Eindachung bestanden aus Gold und Silber. Auf dieselbe Weise war auch der dortige Tempel der Göttin Anahid eingerichtet. Das goldene und silberne Getäfel und Gebälk, die silbernen Ziegel etc. reizten die Habgier Alexanders des Grossen und der Seleukiden, welche Letztere denn auch aus dem Raube von Ekbatana, der 4000 Talente Goldes und Silbers betragen haben soll, ihre Königsmünzen schlugen. Viele von diesen Münzen sind bis auf uns gekommen, und in dieser Form also auch Reste von jenem edelmetallenen ekbatani-

schen Palastschmuck. — Spuren der alten Prachtstadt will man in der Nähe des heutigen Hamadan entdeckt haben; hier hat man wenigstens Säulenfragmente gefunden, die ganz mit den Formen der persepolitanischen Architektur übereinstimmen. S. die Abb. von Base und Schaft einer Säule in Morier's *„Second journey through Persia" p.* 269.

Ekkertsberg, andre Schreibung des Malernamens Eckersberg.

Ekmageion, griechischer Ausdruck für den Abdruck von vertieft geschnittenen Gemmen, der in Lemnischer Siegelerde oder in Wachs geschah. Gleiche Bedeutung haben die ebenfalls hellenischen Ausdrücke Aposphragisma, Ektypoma und Sphragis.

Ekphantos, ein altgriechischer Künstler, welcher auf der berühmten Inschrift des Musei Nani genannt ist. Vergl. Raoul Rochette's *Lettre à Mr. Schorn* [*p.* 67] und Theodor Panofka's Abh. über eine Anzahl antiker Weihgeschenke, S. 38.

Ektetypomena; s. Ektypa.

Ektypa, griechischer Ausdruck für Relief. Andre griech. Ausdrücke dafür sind: Diatetypomena, Ektetypomena, Epeirgasmena und Typos.

Ektypoma, griech. Ausdruck für den Siegel- oder Wachsabdruck von Intaglien. Vergl. Ekmageion.

Elberfeld, die blühende Gewerbs- und Handelsstadt an der Wupper, im Düsseldorfer Regierungsbezirke, zählt zu den freundlichsten und bedeutendsten Provinzialstädten Preussens und weist ansehnliche Gebäude auf, unter welchen das schöne nach Krämers Entwurf neu erbaute Rathhaus den obersten Rang einnimmt. Der Saal dieses Rathhauses ist mit Freskomalereien von Künstlern der Düsseldorfer Schule geschmückt. Diese Fresken bilden einen Fries von 264 Fuss Länge, der sich nach den vier Wänden des Saales in vier Abschnitte theilt, wovon die längern 66 und die kürzern 33 Fuss halten. Er befindet sich 14 Fuss über dem Boden; seine eigene Höhe ist 4 Fuss. Die ganze Grundidee dieses grossen Freskofrieses rührt von Heinrich Mücke; in die Ausführung der vier Abtheilungen theilten sich Fay, Mücke, Plüddemann und Lorenz Clasen, und zwar in der Art, dass jeder derselben nach selbst entworfenen Compositionen die Ausführung bewerkstelligte. Diese wurde von ihnen mit soviel Eifer für die seltene Aufgabe in Angriff genommen, dass der ganze im Sommer 1843 zur Durchführung gekommene Fries schon mit dem letzten September vollendet war. Die erste Abtheilung des Frieses schildert das „Leben der alten Deutschen bis zur Hermannsschlacht"; die zweite stellt die „Verbreitung des Christenthums in Deutschland", die dritte „das entwickelte bürgerliche Leben", die vierte die „Segnungen des Gewerbfleisses" dar. Die Figuren sind auf drei Wänden halblebensgross, auf einer jedoch (und zwar auf derjenigen, mit welcher der Fries beginnt und die von Fay gemalt wurde) zweidrittellebensgross, wodurch ein Uebelstand erwächst, der nur dadurch einigermaasen gemildert wird, dass auf derselben die deutsche Urgeschichte dargestellt und dass die Wand, worauf das Bild sich befindet, eine Fensterwand und mithin nur unvollkommen beleuchtet ist. An und für sich macht sich die Grösse der Fayschen Figuren vortrefflich. Der Raum ist gefüllter und die Gestalten wirken imposanter als auf jenen Wänden, wiewohl, gemäss den Gegenständen, die Figuren dort kaum grösser sein dürften.

Der Fries der ersten langen Fensterwand (wozu Fay die Cartons, die selbst Kaulbachs grosse Achtung erwarben, bei einem längern Aufenthalte in München gezeichnet hat) umfasst, wie schon bemerkt ward, die Urgeschichte des deutschen Volkes und schliesst mit der Hermannsschlacht. Die vor derselben sich entwickelnden Bilder und Gruppen sind Schilderungen der Sitten und Lebensweise unserer Vorfahren. Ein Viehzucht treibender Greis lehrt einen vor ihm stehenden schönen Knaben einen Bogen binden. Zwischen dieser Hauptgruppe und der nächstfolgenden stehen, etwas im Hintergrunde, zwei ringende Buben, vortrefflich gedacht und gezeichnet, und noch ferner als diese sitzt eine alte Frau beim Feuer und brät am Spiess eine kolossale Keule. Nun folgt die zweite Hauptgruppe, die den Schwertertanz ausführenden Jünglinge. Fay hat hier seine Meisterschaft bethätigt. Herrlich sind die jugendlichen nackten Gestalten, voll männlicher Grazie und Leben; nicht minder schön in ihrer Art die als Schiedsrichter zusehenden Greise und Männer, nicht minder schön die Gruppe der spinnenden und Kinder nährenden Weiber. Der Gedanke hat überall in so schönen Linien Platz gefunden, dass unser Herz weit wird beim Anblick dieser gesunden Poesie. Jetzt erblicken wir in einer ziemlich abgeschlossenen Felsengrotte zwei Würfelspielende; die Thierfelle um die musknlösen Körper geschlagen, sitzen sie, im Spiele vertieft, abgesondert von den Uebrigen. Die dritte Hauptgruppe ist eine Jagdscene. Der schon durch einen Pfriem verwundete

Auerochse stürzt hervor; rechts und links wird er auf eine unfreundliche Weise empfangen, auf dieser Seite mit dem Spiesse, auf jener mit Keulenschlägen. Ein Jüngling, der, wie es scheint, nicht rasch genug ausweichen konnte, hat sich an die Erde geworfen, um dem gefährlichsten Stosse des Thieres zu entgehen. Auf diese Gruppe, durch Baumpartien getrennt, folgt das Opfer, der Gottesdienst der alten Deutschen. Auf einem Scheiterhaufen liegt ein gebundenes Pferd. Der Priester, mit langem Barte und gewaltiger Miene, sieht gedankenvoll auf die knieende und betende Menge, Kinder, Weiber, Männer, Greise, bald den Ausdruck frommer Angst und heiligen Schreckens, bald den eines hingebenden Glaubens zeigend, unterdessen eine Wahrsagerin, eine zweite Velleda, die Geheimnisse der Zukunft enthüllend, auf den Ausgang der Hermannsschlacht hindeutet. Bevor wir zu derselben gelangen, bildet eine Nebengruppe den Uebergang. Frauen sind bei einer Quelle beschäftigt, die Wunden eines Gefallenen auszuwaschen. Diese Verbindung deutet die Richtung der Schlacht an. Der Verwundete ist zurückgeblieben. Der Schauplatz der Schlacht war also früher noch tiefer im Lande. In der nun folgenden Hermannsschlacht sind die Römer bereits geschlagen, doch der Kampf wirkt vernichtend weiter. Hermann, eine energisch gedachte Figur, nur etwas zu gespreizt, fordert siegsverklärt zur Verfolgung des Feindes auf, während in geringer Entfernung Varus seinem Leben ein Ende macht. Composition und Malerei zeugen von einer ebenso grossartigen Anschauung als technischen Befähigung.

Der zweite Wandfries, von H e i n r. M ü c k e gemalt, schildert die E i n f ü h r u n g d e s C h r i s t e n t h u m s a m N i e d e r r h e i n d u r c h d e n h e i l. S u i t b e r t u s. Ein christlicher Lehrer mahnt von heidnischen Opfern ab und befreit die zum Feuertode bestimmten Männer; er erläutert das Evangelium; dann tauft er die Bekehrten und führt die Communion ein, indem er den Gläubigen die Hostie mittheilt. Diese Gruppen können nun sowohl auf die Verbreitung des Christenthums in Deutschland überhaupt, als speciell auf die Heidenbekehrung am Niederrhein durch St. Suibert sich beziehen. Letzteres schwebte dem Künstler vor. Der heil. Suitbert (dessen Gebeine noch in Kaiserswerth, der alten *„insula sancti Suitberti“* aufbewahrt werden) erscheint nämlich als der erste Apostel des Christenthums im Bergischen, wie Maternus als der älteste Apostel am Oberrheine. In den folgenden Darstellungen seines Frieses zeigt Mücke die wohlthätigen Wirkungen des Christenthums; das Leben tritt aus der Rohheit heraus und geht in Gesittung über; es werden Kirchen und Klöster gebaut; in den Klöstern erhalten die Frommen religiöse Nahrung, die Hungrigen leibliche Speise. Ueberall consequente und schöne Durchführung des leitenden Gedankens, überall dichterische und symbolische Auffassung, bald ernste, feierliche, bald lyrische Motivirung und Haltung, gediegener Ausdruck in den Physiognomien. In technischer Beziehung sind besonders zu loben die feine äussere Verbindung der verschiedenen Bilder, die durchweg bestimmten Formen, die runde scharfe Zeichnung. Die Gruppen sind ohne Ausnahme so reichhaltig componirt, dass man keiner entschieden den Vorzug vor der andern geben kann.

Der Fries der dritten Wand, von H e r m a n n P l ü d d e m a n n gemalt, schildert die B l ü t e d e s d e u t s c h e n S t ä n d e l e b e n s. Zuvörderst wird uns Karl der Grosse als Richter vorgeführt; ein geringer Bürger gelangt neben einem mächtigen Gegner zu seinem vollen Rechte. Darauf eine Einzelfigur: der die Thaten des grossen Karl aufzeichnende Geschichtschreiber. Dann die Ritterlichkeit in ihrer edelsten Erscheinung, repräsentirt durch die Minnesinger Wolfram von Eschenbach, Heinr. von Ofterdingen etc. Hierauf Turniere, die Glanzzeit des mit Kraft prunkenden Ritteradels bezeichnend; episodisch eine Esse, in welcher die Waffen für die Ritter geschmiedet werden, — symbolische Hindeutung auf das in Elberfeld stark betriebene Schmiedehandwerk. Weiterhin sehen wir den Ritteradel in Verfall: er verlegt sich auf schmähliches Rauben und überfällt reisende Kaufleute; ja überhaupt ist vor ihm und seiner Kappenbande Niemand sicher. Eben stellen Knappen in einer folgenden Gruppe jungen Mädchen nach, die aus dem Freien in ihre Wohnungen fliehen. Hier im Innern des bürgerlichen Hauses ändert sich plötzlich die Scene: wir finden eine Menge Menschen an Webstühlen arbeitend, — Anspielung auf die in Elberfeld blühende Leinweberei und Baumwollenspinnerei. Sodann führt uns Plüddemann in einen Seehafen, wo Schiffe mit Tücherballen beladen werden, was an Elberfelds überseeischen Handel erinnert. Den Schluss bildet eine Gruppe von wilden heidnischen Menschen, welchen ein Geistlicher die Ideen des Christenthums beibringt und die Taufe gibt, — Anspielung auf das von Elberfeld unterstützte Missionswesen. Die Entwickelung der sämmtlichen Motive ist sehr verständlich, manche Partien ganz trefflich, die Wirkung des Ganzen in den Formen und Farben würdig des gediegenen Meisters.

Die letzte Abtheilung des ganzen Saalfrieses, oder der Fries der vierten Wand,

ist das Werk des gebornen Düsseldorfers Lorenz Claasen, der hier die Segnungen des Friedens und des Gewerbfleisses in allegorisch-historischer Weise geschildert und damit seine erste monumentale Aufgabe auf das Erfreulichste gelöst hat. — Nähere Mitth. hierüber gibt E. Förster in einem Bericht über die Elberfelder Fresken im Kunstblatt 1844.

Elbing, eine ansehnliche Stadt an gleichnamigem Flusse in Westpreussen, besitzt mehre alterthümliche Werke der Baukunst und Bildnerei. Die Nikolaikirche mit einem ehernen Taufbecken aus der Entstehungszeit des Baues (nach 1380); die heil. Leichnamskirche, ein im J. 1405 vollendeter Bau, und die Marienkirche mit Altären von vorzüglichem Schnitzwerke, welches zum Theil im Stylcharakter Albrecht Dürers sein soll. Eins der Marienkirche gehörenden Holzschnitzwerke stellt die Krönung der Maria durch die drei nebeneinander sitzenden Personen der Dreieinigkeit dar. Das Ganze ist von grossartiger Anordnung, und die Köpfe charakterisiren in den würdigsten Formen die verschiedenen Stufen des menschlichen Alters. Dies etwa dem Ende des 15. Jahrh. angehörige Schnitzwerk war (abweichend von der Mehrzahl ähnlicher Werke) in der Hauptsache niemals bemalt; nur Lippen, Augen und einiges Andere ist leicht gefärbt. Der Vorstand jener Elbinger Kirche hat dieses Kunstwerk mit rühmenswerther Sorgfalt durch den in solchen Arbeiten ausgezeichneten Berliner Bildhauer Friedrich Holbein restauriren lassen.

Eldena in Pommern weist eine Kirche auf, deren ältere Theile aus der Zeit von 1220 datiren. In den Ruinen der Klosterkirche ist der Grabstein eines 1397 verstorbenen Albert Schinkel als gleichzeitige Steinplatte mit eingegrabener Figur bemerkenswerth. Vergl. übrigens Kugler's Pommersche Kunstgeschichte S. 180 ff.

Elektra (d. h. die „Klare“), Name mehrer Weiblichkeiten, die der Mythenwelt und der Heroenzeit der Hellenen angehören. Erstlich heisst so eine Tochter des Okeanos und der Tethys, welche Gemahlin des Thaumas und Mutter der Iris und der Harpyien Aëllo und Okypete war. — Eine zweite Elektra, die Tochter des Atlas und der Pleione, zählt zu den sieben Plejaden. Sie war Gemahlin des italischen Königs Korythos und gebar von diesem den Jasion. Durch Zeus beschattet, ward sie Mutter des Dardanos und der Harmonia. Diese Elektra wird auch mit dem Palladium in Verbindung gebracht; als sie nämlich zu dem von der Göttin Athene aufgestellten Palladium als Schutzflehende ihre Zuflucht nahm, warf Zeus oder Athene dies Bild, weil es durch die Hand der nicht mehr jungfräulichen Sterblichen befleckt worden, herab in die Gegend von Ilion, wo König Ilos ihm zu Ehren einen Tempel errichtete. Nach einem andern Sagenbericht brachte Elektra selbst das Palladium nach Ilion und übergab es ihrem Sohne Dardanos. Als sie die Stadt ihres Sohnes in Flammen aufgehen sah, zerraufte sie trauernd ihr Haar, wurde so unter die Gestirne versetzt und erschien nun als Haarstern (Komet). Eine weitere Version der Sage lässt sie mit ihren Schwestern, den sechs übrigen Plejaden, schon vor Ilions Untergange zu den Sternen erhoben werden, unter welchen aber ihr Glanz vor Trauer verschwindet, als sie Troja in Schutt sinken sieht. (Nach ihr ist eine fabelhafte Insel „Elektris“ benannt. Uebrigens werden mehre „elektrische Inseln“ erwähnt, die sich aber von Elektron ableiten und die man als Bernsteininseln an der Mündung des Padus denkt.) — Eine dritte Elektra war Schwester des Kadmos und lieh ihren Namen dem „elektrischen Thor“ zu Theben. — Eine vierte, durch die griechischen Tragiker sehr berühmte Elektra ist Agamemnons und der Klytämnestra Tochter und kommt auch unter dem Namen Laodike vor. Diese Elektra, Schwester des Orestes und der Iphigeneia, sowie der Iphianassa und Chrysothemis, wird durch ihre Mutter und deren Buhlen Aegisthos in tiefe Schmach und Leid versetzt und mit ihrem Bruder des Muttermords schuldig. Es gibt von ihr verschiedene Erzählungen. Laut der einen Sage erhält Elektra die falsche Nachricht, Orestes und Pylades seien in Tauris der Artemis geopfert worden. Auf diese Nachricht hin nimmt Aletes, des Aegisthos Sohn, die Herrschaft von Mykenä an sich. Elektra aber, um über den Tod des geliebten Bruders das Nähere zu erfahren, geht nach Delfi. Am Tag ihrer Ankunft daselbst treffen auch Orestes und Iphigeneia ein. Derselbe Bote, der ihr die erste falsche Nachricht gebracht, berichtet ihr, Iphigeneia habe den Bruder geopfert. Als Elektra dies vernimmt, reisst sie einen Opferbrand vom Altare, um damit die Iphigeneia zu blenden. Orestes kommt dazu, Alles klärt sich auf, und die Geschwister reisen zusammen nach Mykenä. Dort tödtet Orestes den Aletes, und Elektra wird dem Pylades vermählt, dem sie den Medon und Strophios gebiert. — Eine zweite Erzählung lautet dahin, dass nach Agamemnons Ermordung Aegisthos und Klytämnestra auch den noch kleinen Orestes zu tödten trachteten, dass aber Elektra ihren Bruder rettete, indem sie ihn durch einen Sklaven nach Phanote in Phocis zum König

Strophios schickte, der den Knaben mit seinem Sohne Pylades erziehen liess. Elektra habe indess den Gedanken an Rache wach erhalten und ihren bald herangewachsenen Bruder durch geheime Boten öfter mahnen lassen, das Rachewerk auszuführen. Endlich sei Orestes als Rächer des gemordeten Vaters mit Pylades nach Argos gekommen, wo eine Locke, die er auf dem väterlichen Grabe geweiht, und die hier eingedrückten Fussspuren sogleich der Elektra die Nähe ihres Bruders verkündigt hätten. Orestes habe sich ihr zu erkennen gegeben und ihr den göttlichen Befehl des Apollo mitgetheilt, den Tod des Vaters zu rächen. Nun hätten sie gemeinsam ihr Elend beklagt und dabei habe Elektra gegen die Mutter einen Hass gezeigt gleich dem einer grimmigen, durch keinen Schmeichellaut bezähmbaren Wölfin. Sie habe dem Bruder erzählt, wie Klytämnestra ihre schreckliche Hand gegen Agamemnon aufgehoben und blind auf ihn losgeschlagen habe; wie sie selbst (Elektra) den Lärm des Todtschlags mit angehört habe ohne dem Vater helfen zu können, und wie die Leiche verstümmelt und ohne Klaggesang still unter die Erde gebracht worden sei. Sie selbst, die sich nur die Tochter ihres gemordeten Vaters, nicht die Tochter einer Mutter nennen könne, sei von der Mörderin alsbald mit Verachtung behandelt und vom Zutritt zu den fürstlichen Gemächern ausgeschlossen worden. (In der sophokleischen Tragödie schildert Elektra ihre Lage mit folgenden Worten: „Ach kümmerlich entschwand

Klytämnestra, Elektra und Chrysothemis.

schon dahin mir lange das Leben hilflos, nicht mehr ertrag' ich's, die ich, der Aeltern beraubt, mich verjammre, nimmer vom Mann, dem geliebten, vertheidigt. Kaum wie die Fremde gehegt, in Entwürdigung ordn' ich das Herrschergemach des Erzeugenden in ganz unwürdigem Kleid, und bin gestellt zu leeren Tischen.“) Orest — so berichtet die Sage weiter — habe nun mit Elektra verabredet, dass er und Pylades als Fremdlinge aus Phocis sich in Klytämnestra's Hause einfinden und diese mit einer Nachricht vom Tod ihres Sohnes Orest überraschen würden. Dies sei geschehen und bei dieser Gelegenheit sei Klytämnestra nebst ihrem Buhlen Aegisth durch die Rachehand des Orest gefallen. So sei der Gattenmord Klytämnestra's durch den vaterblutsühnenden Muttermord des Orest bestraft worden. — Von hieher gehörigen, aus dem Alterthume vorhandenen Darstellungen erwähnen wir zunächst die Gruppe der Klytämnestra, Elektra und Chrysothemis auf einem griechischen Basrelief, das aus der Villa Medici in die Florentiner Gall. gekommen und in einigen verletzten Theilen durch die Hand eines leider unwissenden Restauranten ergänzt worden ist. Die energische Elektra (bei Sophokles eine Weiblichkeit von tief heroischem Gemüthe, fähig der stärksten Gefühle wie des kühnsten Entschlusses) fasst ihre zage Schwester bei der Hand und tritt mit ihr der Vatermörderin entgegen, welche vor der Wucht der schweren Anklage nicht aufzuschauen vermag. Die Chry-

sothemis entspricht in ihrer Haltung ganz der Schilderung bei Sophokles, wonach sie sich schweigsam und starken Entschlusses unfähig darstellt. — Orest und Elektra an Agamemnons Grabe; vergl. Clarke *Trav. II, III. pl.* 1; Millingen *Div.* 14; Raoul-Rochette *Mon. inéd. II. Oresteïde, pl.* 34. Orest und Elektra (nach Winckelmann) in der Gruppe von Menelaos, einem um 690 vor Chr. blühenden Bildhauer. Maffei 62, 63. Wahrscheinlicher in der etwas archaistischen Gruppe, *Mus. Borbon. IV.* 8. R. Rochette pl. 33, 1. — Elektra mit Orest's Aschenkruge, auf Vasen; vergl. James Millingen *Div.* 16; Laborde I. 8; R. Rochette pl. 31. — — Für diejenigen unsrer Künstler, welche die El. zur Hauptfigur einer Darstellung eines Moments aus der tragischen Orestgeschichte wählen möchten, wird auf die sophokleische Tragödie „Elektra“ hingewiesen, wo die Rache der Kinder des Agamemnon an ihrer Mutter Klytämnestra für den Tod des Vaters, vollzogen von Orestes, vermittelt durch Elektra, den scenischen Stoff bildet.

Elephanten spielten eine wichtige Rolle in den Kriegen der alten asiatischen und afrikanischen Völker. Die Abrichtung und Benutzung dieser Epigonen der vorweltlichen Mammuths zu kriegerischen Zwecken geschah zuerst bei asiatischen Herrschern, dann auch bei den Libyern und Aethiopen, deren Länder elefantengesegnete waren. Für die grössten galten die indischen. Man stellte die gezähmten und abgerichteten Ungethüme vor die vordersten Schlachtreihen, um das feindliche Heer zu verwirren oder zu zersprengen. Zur Zeit der persischen Machthaber Cyrus, Darius und Xerxes erscheinen sie noch nicht als Vortrab des Heeres, wohl aber zur Zeit des Darius Codomanus, zu dessen Heere indische Truppen mit 15 Elefanten stiessen. Alexander der Grosse von Makedonien war der erste europäische Herrscher, der auf seiner Heerfahrt in den Besitz von Elefanten kam. Nach ihm zählte König Antigonus die meisten. Dem Eumenes, Beherrscher vom Pontus, brachte der Satrap Eudamus aus Indien 120 Elefanten. Pyrrhus, König von Epirus, setzte die Römer durch seine Elefanten zum Erstenmal in Schrecken (im Jahre Roms 472) und vereitelte dadurch ihre sieggewohnte Taktik und Tapferkeit. Die Römer bezeichneten dieselben als lukanische Ochsen, weil sie die ersten in Lukanien erblickten. Sieben Jahre später wurden solche auch im röm. Triumfe aufgeführt. Einen wichtigen Bestandtheil bildeten die Elefanten im Heere des Karthagers Hannibal und in dem des Syrerkönigs Antiochus bei deren Kämpfen mit den Römern. Hannibal hatte mit Ueberwindung ungeheurer Hindernisse seine Elefanten über Flüsse und hohe steile Bergrücken gebracht, um dadurch die röm. Heere in Schrecken und Verwirrung zu setzen; doch bald wagten die Römer diesen schwerfälligen karthagischen Vortrab durch ihre Pila in die Flucht zu jagen, so dass nun die Elefanten mehr Unheil im Heere ihrer Gebieter als unter den Feinden anrichteten. Dies zu verhüten, verordnete Hasdrubal, dass jeder Elefantenführer sein Thier, sobald es umkehre und sich gegen das befreundete Heer kehre, mittels eines Instruments zu töden habe. So fielen nun aber mehr Thiere durch die Hand der Karthager selbst als durch feindliche Waffen. In diesem Kriege hatten die Römer mehre Elefanten erbeutet, und sie selbst bedienten sich solcher zum Erstenmal im Kriege gegen Philipp von Makedonien, weil sie damit die makedonische Phalanx zu durchbrechen hofften. Antiochus von Syrien führte gegen die Römer bethürmte Elefanten in den Kampf. Auf jedem Thurme standen ausser dem Leiter des Thiers vier bewaffnete Krieger. Uebrigens hatte man den Thieren durch eine Art Stirnschmuck und durch Federbüsche ein kriegerisches Ansehn gegeben. Um sie zum Angriff zu befeuern oder doch rascher vorwärts zu bringen, berauschte man sie zuweilen mit Wein. Als Streitthiere im feindlichen Heer waren diese Bestien den Römern immer fatal; so stellten sie z. B. im Friedensabschluss mit Antiochus die Bedingung, dass alle Elefanten ausgeliefert und keine neuen vom Könige angeschafft werden sollten. Beliebter als auf dem Schlachtfelde waren den Römern die Elefanten als Kampfthiere im Circus, wo dieselben zur Hetzjagd verwandt wurden und die Prunkstücke unter der gesammten fremdländischen Thierschaft bildeten. Die erste Elefantenjagd im Circus soll im Jahre Roms 502 stattgefunden haben und es sollen dabei 142 Stück, die man in Sicilien den Karthagern abgenommen, erlegt worden sein. Anderthalb hundert Jahre später (im J. Roms 655) kam der erste Elefantenkampf im Circus vor; 20 Jahre hernach, als die Lukulle Aedilen und somit Vorsteher der Circensischen Spiele waren, liess man Elefanten mit Stieren kämpfen. Im zweiten Consulat des Pompejus brachte man 17 — 20 Elefanten in den Circus, gegen welche Numiden mit Wurfgeschossen kämpfen sollten. Die Thiere suchten die eisernen Gitter zu durchbrechen und zu entfliehen; als sie aber bald merkten, dass alle Versuche umsonst seien, flehten sie auf eine bewundernswürdige Weise das zuschauende Volk um Mitleid an. Plinius berichtet die Sache als volle Wahrheit und belehrt uns dann, dass auch der kalte ernste Römer einer tiefen Rührung fähig war. (*Hist. nat. l. VIII.*)

Ueberhaupt erzählt Plinius viel Merkwürdiges von den Elefanten: von ihrer Klugheit, von ihren Schicksalen bei den Römern und ganz besonders von ihren Kämpfen mit den Schlangen. Er schreibt ihnen viele menschliche Eigenschaften und Tugenden zu, selbst Religion, nämlich eine Art Verehrung der Gestirne, zumal der Sonne und des Mondes. Von ihren Kämpfen mit den gefährlichen Rhinozeroten schreibt Diodorus Siculus im 35. Kap. des 3. Buchs seiner historischen Bibliothek. Eine kleinere Elefantenart diente den alten Indern zum Ackerbau. In ganz Hochasien ist der El. noch heute das angesehenste Thier, wenn er auch seine Bedeutung zu kriegerischen Zwekken verloren hat. Jeder Schah und Radscha hält dort seine Staatselefanten, der bei feierlichen Gelegenheiten den Thron sammt dem Herrscher trägt. Selbst die englischen Gouverneure in Indien erscheinen, um ähnlichen Respekt einzuflössen, bei solennen Aufzügen thronend auf einem Staatselefanten. (Vergl. die Abb. eines solchen throntragenden Thieres in englischen Prachtwerken über Britisch-Indien z. B. in Miss Eden's Bilderwerke.) Schon im Alterthume dienten El. bei Festzügen, so beim Einzuge Alexanders des Grossen in Babylon, bei den Aufzügen der syrischen Könige, bei den Triumfzügen siegreicher römischer Consuln etc. Auf Münzen der Seleukiden erscheinen El. als Fackelträger. (Vergl. Sueton, *V. Caes.* 37.) Auch im Mythus spielt der El. eine Rolle. In der Sage vom Bacchuszuge bis nach Indien reitet der Weingott bald auf einem Tiger oder Löwen, bald auf einem Elefanten. — Zu den frühesten unter den neuern Darstellungen des El. gehören die von *Martin Schongauer* und *Andrea Mantegna*. Von Jenem hat man ein 4 Zoll hohes, 5 Zoll breites, des Meisters Stecherzeichen tragendes Blättchen, darstellend den El. mit dem Thurme auf dem Rücken (Wendung nach links.) Ein andres altes Blättchen, nicht von Schongauer gestochen, aber mit dessen Monogramm auf einem Täfelchen, zeigt einen den Rüssel hängen lassenden El. im Profile etwas nach rechts. Hoch 2 Z. 11 L., br. 3 Z. 2 L.) Elefanten in einem römischen Triumfzuge die grossen Leuchter tragend (der Zug nach links gewendet), Zeichnungsstich von Andrea Mantegna, — ein Blatt von 10 Zoll 8 Lin. Höhe bei 9 Zoll 8 Lin. Breite, wonach J. A. da Brescia eine Kopie gemacht hat, die an den acht Ringen (das Original hat deren elf) am Fusse des mittlern Kandelabers erkannt wird. Elefantenschlacht, Composition von *Raffael*, gestochen von Cornelius Cort. Eine Raffaelische Rothsteinzeichnung nach der Natur: Elefanten in verschiedenen Stellungen (wahrscheinlich Studium zu der Elefantenschlacht) befand sich sonst in der Samml. des Malers Wicar von Lille, dann in der Samml. des Malers Sir Thomas Lawrence, aus dessen Nachlasse sie in die Hände der Gebr. Woodburn zu London kam. Hoch 8 Z. 3 Lin., br. 12 Z. 3 Lin. — Schöner vergoldeter Elefant als Tafelaufsatz gearbeitet vom Nürnb. Goldschmied *Christof Jamnitzer* (dem Neffen des berühmten Wenzel) in der Berliner Kunstkammer. — Ein radirtes Blatt von *Hermann Sachtleven:* zwei Elefanten, der eine rechts *en face*, der andre im Grunde links im Profil. Im Grunde breitet sich eine Wüste aus; im Vorgrunde sind breitblättrige Pflanzen. In der Mitte unten des Meisters Zeichen und die Jahrzahl 1646. Höhe der Radirung 13 Z. 5 L., Breite 16 Z. 3 L. — Endlich im Alexanderzuge von *Thorwaldsen* (Marmorfries in der Villa Sommariva am Comersee) ein den Schluss des ganzen Riesenreliefs bildender Elefantenzug; s. Beschr. u. Abb. im Art. „Alexanderzug", B. I. S. 276—278.

Elephas, der griechische Namenslaut sowohl für Elefant als für das von den Raffzähnen oder abwärts gerichteten Hörnern dieses Thieres stammende Elfenbein (Elephenbein). Die Römer adoptirten zwar den Ausdruck *Elephas*, schrieben aber häufiger *Elephantus*, womit sie nur das Thier bezeichneten, während sie für das Elfenbein die besondere Benennung *Ebur* gebrauchten.

Eleusis hiess im griechischen Alterthum ein vorzugsweis durch seine Heiligthümer und durch die hier gefeierten Mysterien bedeutender, doch auch sonst nicht unansehnlicher Ort an der eleusinischen Meeresbucht nördlich über Salamis, das heutige Leusina. Fast alle Athener, alle Freigebornen und Bessern, nahmen einst an den berühmten Eleusinischen Cultusgeheimnissen Theil, denn es gewährten diese Mysterien denen, die darin eingeweiht wurden, die süssesten Hoffnungen nicht nur über den Ausgang des Lebens, sondern für ewige Zeiten. Für die wichtigen, zahlreich besuchten Feste des eleusinischen Cultus, welcher an die Erdmutter (Demeter, *Ceres*, Göttin des Ackerbaues) anknüpfte, durfte es nicht an grossen und würdigen Gebäuden fehlen, und es soll zu diesen, nämlich zu dem grossen Demetertempel und dessen Propyläen der berühmte Iktinos (Architekt des Parthenon zu Athen) die Entwürfe gemacht haben. Bei den Propyläen des Tempels schloss sich der Baumeister genau an das Vorbild an, welches der Pfortenbau des Mnesikles an der athenischen Akropolis gewährte, und wich nur soweit davon ab, als es der ebene Boden von Eleusis erforderte. Durch dieses Prachtthor kam man in den ersten kleinern

Vorhof, dann durch einen andern ebenfalls reich verzierten Eingang in den innern Hof, welcher auffallender Weise und vielleicht aus mystischen Rücksichten von einer regelmässig fünfeckigen Mauer umschlossen war, und wo der grosse den „Einweihungen in die Eleusinien“ dienende Tempel sich erhob. Dieser war in mehr denn einer Beziehung ungewöhnlich, theils durch seine Grösse, theils durch seine Form, denn er bildete ein grosses Viereck, jede Seite im Innern von 166 Fuss. Vier Reihen dorischer Säulen, und zwar sämmtlich in zwei Stockwerken übereinander, trugen die Decke und theilten das Innere in fünf Schiffe, jedoch nicht in der Richtung des Einganges, sondern (wie wenigstens als wahrscheinlich angenommen wird) in entgegengesetzter; eine unharmonische Anordnung, die ihren Grund in mystischen Beziehungen oder in dem Ritus der Mysterien gehabt haben muss. Beleuchtung empfing dieser grosse Raum nur durch eine Oeffnung in der Decke. Wahrscheinlich war das Lichtloch zugleich das Rauchloch (Opaion) für Lampenbeleuchtung bei den Festen. Unter dem Heiligthume war eine Krypta, wo unverjüngte cylindrische Säulenstämme den obern Boden stützten, ohne Zweifel auch diese Vorrichtung zu mystischen Zwecken. Im Aeussern war das Gebäude ursprünglich ohne den Schmuck einer Säulenhalle; erst später, in der Zeit nach Alexander, wurde eine einfache Vorhalle von zwölf dorischen Säulen hinzugefügt. Ueber den Eindruck dieses schon durch seine Anordnung merkwürdigen und darin sehr von den übrigen griech. Tempeln abweichenden Baues kann man sich kein sicheres Urtheil bilden, da nur die Fundamente und Fragmente auf uns gekommen sind. Das Material ist meist eleusinischer Kalkstein, wenig Marmor.

Eleutherios, der Befreier, Beiname des Zeus, unter welchem der Gott zu Platää in Böotien einen Tempel hatte, der zum Andenken an die durch den Sieg über Mardonius entschiedene Befreiung Griechenlands erbaut worden war.

Eleutherius, einer der ältesten christlichen Heiligen, erhält in den Darstellungen ein Schwert und einen glühenden Ofen zur Seite. Laut der Legende ward er mehrmals in einen solchen geworfen, ohne dass es ihm schadete. Ebenso blieb er von den wilden Thieren verschont, und erst die Hinrichtung mit dem Schwert (im J. 120) machte seinem Leben ein Ende. Die Kirche nimmt den 18. April als den Todestag dieses Märtyrers von Messina an.

Elfeld; s. Eltville.

Elfenbeinarbeit. — Das Elfenbein (Elephenbein, vom griechischen Elephas), die harte weisse Knochenmasse der nach unten gekehrten natürlichen Waffen des Elefanten, der sogenannten Elefantenzähne oder Elefantenhörner, war bei den alten Griechen schon lange in Gebrauch, bevor sie mit dem kolossischen Thiere selbst bekannt wurden. Homer kennt das Thier noch nicht, kennt aber eine vielfache Anwendung des Elfenbeins, das also früh aus fernen Regionen durch den Handel nach Hellas gekommen sein muss. Es dient bei Homer zum Zierath verschiedener Gegenstände. Will er das glänzendste Weiss bezeichnen, so nennt er es weisser denn geschnittenes Elfenbein. Aus Iliade IV. 141 ff. erfährt man, dass es auch mit Purpur gefärbt und zum Pferdeschmuck verwendet ward. Im Lager vor Troja zeigt sich bei keinem Hellenen ein elfenbeinerner Schmuck, wohl aber hat im Heere der Troer der Atymniade Mydon mit Elfenbein geschmückte Pferdezügel. (Iliade V. 583.) Dem Odysseus schenkt der Phäake Euryalos ein Schwert mit einer Scheide von frischgeschnittenem Elfenbein (Odyssee VIII. 404); Telemach bewundert im Hause des Menelaos den Glanz des Erzes, Goldes, Silbers, des Bernsteins und des Elfenbeines (Odyssee IV. 73); Odysseus aber hat sein Ehebett mit Gold, Silber und Elfenbein ausgeschmückt (Od. XXIII. 200). Bei Hesiod erscheint der Schild des Herkules mit Elfenbein ausgestattet. Wichtiger und vielseitiger wird der Gebrauch dieses Stoffes im historischen Zeitalter. An der zedernen Prachtlade des Kypselos im Heratempel zu Olympia war eingelegte Arbeit aus Elfenbein und Gold. Ueberhaupt kam das Elf. schon früh der plastischen Kunst als Verzierungsmaterial sehr zu Statten. Am meisten wurden die Agalmata der Götter damit ausgeschmückt oder auch theilweis aus ihm gefertigt. Die von Pheidias mit Hilfe des Malers Panänos und des Bildners Kolotes geschaffene Bildsäule des Zeus zu Olympia bestand innerlich aus einem Skelett von Holz (worin in spätern Zeiten, wie von Lucian spöttisch bemerkt wird, die Mäuse ihre Republik gründeten), äusserlich aber aus Gold und Elfenbein. Durch den damals im Hafen Piräus blühenden Handelsverkehr wurde es möglich, die grossen Massen von Elfenbein zu beschaffen, die zur Ausführung solcher „chryselephantinen Kolossalbilder“ erforderlich waren. Es bedurfte übrigens wohl nicht des Elfenbeins von 300 Elefanten zur Statue des olympischen Zeus, wie Pauw (in den *Recherches sur les Grecs II.* 116.) vorgibt, denn nur die nackten Theile des Körpers waren von Elfenbein, nämlich der Oberleib des sitzenden Kolosses und die vom Mantel, welcher Hüften und Schooss verhüllend in reichen Falten herabfloss,

nicht bedeckten Partien der mit goldnen Sandalen versehenen Füsse. Man sagt, Pheidias hätte um der längern Dauer willen wohl auch hier, wie bei dem Pallasbilde zu Athen, lieber Marmor genommen, allein man hätte das prächtigere und kostbarere vorgezogen. Vorausgesetzt aber, dass man Mittel wusste, durch festen Leim die Elfenbeinwürfel, woraus das Ganze zusammengefügt wurde, auf das Festeste zusammenzukitten, sodass alles nur eine Masse schien und später nichts durch Alter klafte, und dass man durch eine gewisse Kunst, das Elf. zu frottiren und mit Oel zu tränken, dem Vergilben desselben zuvorkam, so mag wohl der klare Schimmer des Elf. dem Golde genüber auf den Effekt weit besser berechnet gewesen sein, als wir uns vorstellen können. Neu war die Idee, den ganzen Oberleib zu entblössen und in andrer Masse darzustellen, als das Gewand war. Schon längst hatte man theils der Bequemlichkeit und Ersparniss halber, theils auch aus einer leicht irrführenden Ansicht, wo man in der Plastik malen will, die Extremitäten der Statuen, Kopf und die äussersten Hände und Füsse, von Parischem oder Pentelischem Marmor gemacht, indem alles übrige, was durch Gewänder oder Bewaffnung bedeckt ward, von vergoldetem Holz oder auch ganz einfach von Holz war, wenn man diese Theile durch die Tempelgarderobe bedeckte. Solche Statuen hiessen Akrolithe. An die Stelle des Marmors trat nun aber das Elfenbein, und so verfertigte Pheidias auch seine grosse Pallas für das athenische Parthenon. Aber das waren doch lauter Standbilder, und das oft abnehmbare Gewand von geschlagenem Goldbleche bedeckte alles bis auf die Extremitäten. Erst bei dem sitzenden Jupiterkolosse wagte Pheidias auch den ganzen entblössten Oberkörper aus lauter Elfenbeinmasse, von stralendem Glanz übergossen, hervorgehen zu lassen. Was die spätern griech. Marmorkünstler durch mannichfaltige Polituren, durch Frottirungen und Abreibungen ihren vollendeten Statuen zu geben suchten, und was in unsern Zeiten noch Canova durch seine angemalten Tinten zu erreichen strebte, erhielt hier Pheidias weit vollkommener durch die Wahl des zartesten und reinsten Stoffes. Das Gewand war aus getriebenem Goldbleche und die Blumen darauf von Panänos gemalt. Letzterer hatte auch den elfenbeinernen Oberkörper angemalt, mehre Theile des Gesichts und vornehmlich das ambrosisch wallende Haupthaar gefärbt, um theils hier den Glanz zu mildern, theils die Wirkung zu verstärken, wiewohl das Uebermaas des Elfenbeinglanzes bei dem mähnenartig volllockigen Haupthaare schon durch den in grünem Schmelz nachgeahmten goldnen Oelkranz hinlänglich unterbrochen war. Aus Gold und Elfenbein bestand auch das Bild der Siegesgöttin, welches der Gott in der Rechten hielt. Der zederne Thron, auf welchem der Olympier mit seinem aus allen Metallen zusammengesetzten Scepter sass, hatte Zierden und Reliefs aus Gold, Elfenbein, Ebenholz, kostbaren Steinen, auch Malerei. Gegen das Verwittern des Elfenbeins bediente man sich des Oeles, womit man die Statue fleissig tränkte. Darum war der Fussboden zunächst um das Kolossalbild mit schwarzen Platten belegt und mit einer Einfassung von Parischem Marmor umgeben, denn das vergossene Oel sollte nicht weiterfliessen. Auch bekamen die Nachkommen des Pheidias von den Eleern das Wärter- und Conservatorenamt bei der Tempelstatue, in welcher Eigenschaft sie, weil ihre Hauptbeschäftigung darin bestand, die Statue regelmässig zu putzen, Phädryntä (Reiniger, Polirer) hiessen. Bei aller Sorgfalt aber, die man dem Kolossalbild angedeihen liess, klafften doch bald einige Theile auf der Oberfläche des Elfenbeins, die der Messenische Bildhauer Damophon auf's Genaueste wieder mit Hausenblase zusammenfügte, wodurch derselbe sich von den Eleern besondre Belohnung erwarb. — Die Höhe des olympischen Zeusbildes betrug, ungerechnet die 12 F. hohe Basis, ungefähr 40 F.; ein ungeheurer Koloss war auch das andre chryselephantine Werk des Pheidias: die 26 griech. Ellen hohe Pallas Parthenos auf der Burg zu Athen. — Ein nicht minder berühmter goldelfenbeinerner Koloss von der Meisterhand des Polykleitos stand im Heräon zu Argos: die thronende Hera (Juno) mit Granatapfel und Scepter, ein würdiges Seitenstück zum thronenden Zeus zu Olympia. (Vergl. den Art. „Ehegöttin.") Neben dieser Juno stand auch eine goldelfenbeinerne Bildsäule der Hebe von der Hand des Toreuten Naukydes von Argos, welches Werk aber, als Pausanias im 2. Jahrh. nach Chr. das Heräon besuchte, schon lange abhanden war. — Weitere namhafte Goldelfenbeinwerke des Alterthums waren: der Asklepios zu Epidaurus von der Hand des Thrasymedes; das Bild desselben Gottes zu Sikyon vom Meister Kalamis (vergl. den Art. „Aeskulap"); die Pallas im Heräon zu Olympia von Medon aus Lakedämon; die Themis in dems. Tempel von Dorykleides, einem Landsmanne Medons; die Afrodite zu Sikyon von Kanachos; die Artemis als Jägerin von den Toreuten Menächmos und Soidas aus Naupaktos; das Bildniss des Königs Nikomedes, welches Pausanias im Tempel des Zeus zu Olympia sah, u. a. m. — Reliefs aus Elfenbein mit Darstellungen von Begebenheiten

fand man an den goldenen Thüren des Pallastempels zu Syrakus. — Oefter waren Lyren aus Elf. und Gold, sowie Kränze aus Elf., Gold und Korallen.

Die so merkwürdig enge künstlerische Verbindung so verschiedenartiger Arbeiten wie die in Elfenbein und in Gold blieb das ganze Alterthum hindurch in Statuen wie an allerlei Geräthen beliebt. Vorschub erhielt die Elfenbeinarbeit durch den vielen Zufluss an Elefantenzähnen von bedeutender Grösse, welche der Handel aus Indien und häufiger noch aus Afrika (Libyen) herführte. Dazu kam, dass die Alten sich auf die (später verlorene) Kunst der Spaltung und Biegung der riesigen Zähne verstanden, wodurch sie Platten von 12—20 Zoll Breite gewinnen konnten. Das Verfahren bei der Ausführung goldelfenbeinerner Bildsäulen ging zunächst dahin, die Oberfläche des Modells so einzutheilen, wie sie am Besten in solchen Platten wiedergegeben werden konnte; sodann wurden die einzelnen Theile durch das Sägen, Schaben und Feilen des Elfenbeins (nur für Meiselarbeit war dieser Stoff zu elastisch) genau dargestellt, worauf man sie an dem aus Holz und Metallstäben gebildeten Kern anbrachte und besonders mit Hausenblase (wie von Aelian in seiner Thiergeschichte XVII. 32. beiläufig bemerkt wird) zusammenfügte. Doch bedurfte, wie wir schon oben beim olympischen Zeus gesehen, das Zusammenhalten der Elfenbeinstücke beständiger Sorgfalt; das Anfeuchten mit Oel (zumal mit dem *oleum pissinum*) trug am meisten zur Conservirung bei, besonders wo eine solche Statue auf feuchtem sumpfigen Boden (wie im heil. Hain zu Olympia) sich befand, wogegen auf trockenem Boden, wie auf der Akropolis zu Athen, zur Erhaltung eines solchen Werks ganz einfach die Befeuchtung mit Wasser genügte. Letzteres wird ausdrücklich von Pausanias bei Erwähnung der Pallas Parthenos bemerkt. — Das für die Bearbeitung wichtige Erweichen des Elf. soll Demokritos erfunden haben. Anstatt Elfenbeins kamen übrigens auch Hippopotamos-Zähne und Schildpatt zur Verwendung. — Das Gold, welches Gewand und Haar darstellte, wurde getrieben und in dünnen Platten aufgesetzt. Die Augen bildete man aus edlen Steinen und Glasfluss.

Den Römern diente das Elfenbein (*ebur*, daher *eborarii*, Elfenbeinarbeiter) nicht weniger als den Griechen zu Ornamenten der verschiedensten Art. Der Curulische Stuhl (*ebur curule*) war schon früh aus Elf. gefertigt, ebenso der Stab (*scipio*), welcher Königen zum Geschenk gemacht ward. Bei einem Triumfe Cäsars sollen Städte vorstellende Figuren, als Hautreliefs in Elf. geschnitzt, mit umhergetragen worden sein. Kaiser Titus liess eine Reiterstatue des Britannicus aus Elfenbein arbeiten, welche zu Suetons Zeit bei Circensischen Aufzügen vorangetragen ward. Die *ars fabrilis* (Kunsttischlerei) der Römer machte von dem Ebur den mannigfachsten Gebrauch, besonders auch durch Furnirung hölzerner Geräthe und Schmucksachen. Aus Elf. wurden hier nicht allein Bildnisse der Götter, sondern auch Tischfüsse und andre verschiedne Geräthschaften verfertigt. Plinius bemerkt, dass man aus Mangel an ächtem Elf. sogar Elefantenknochen in dünne Plättchen zu zerlegen begonnen habe. Selbst zu künstlichen Flechtwerken wurde das Elf. in schmalen Streifen verarbeitet. Auch wurden Flöten aus Elf. geliefert und selbst die Lyra mit solchem geschmückt.

Auf unsre Zeiten sind von antiken Elfenbeinarbeiten, ausser einigen Reliefen, Figürchen, kleinen Geräthen und Marken, besonders die sogen. Diptychen gekommen: Schreibtafeln mit Reliefschmuck an der äussern Seite, welche aus der spätern Zeit des römischen Reliefs stammen und in die Consulardiptychen und in die christlichen Diptychen eingetheilt werden. (Vergl. den Art. „Diptycha.") Das älteste aller noch vorhandenen Diptychen befindet sich in der Querini'schen Bibliothek zu Brescia. Es zeigt einerseits den vom Hund begleiteten Paris mit dem Jagdspiess, andrerseits die Helena und den Eros. In ders. Bibl. trifft man auch die zwei namhaften Consulardiptychen des Boëthius (Consul im J. 487) und des Lampadius (Consul im J. 530). — Zahlreich ist die kirchliche Klasse der Diptychen, worin uns die Byzantiner neben vielen ungeniessbaren auch manche schöne Proben ihrer Kunstthätigkeit hinterlassen haben. Als einen Beleg für die damalige Kunstweise theilen wir von einer spätgriechischen (byzantinischen) Elfenbeintafel — s. Seite 400 — ein Basrelief mit, welches einerseits die Erschaffung Adams, andrerseits die Schöpfung des Weibes, zwischen beiden Vorstellungen aber den Tod des Abel zeigt, alles mit griech. Inschriften.

Sodann ist der elfenbeinernen Schmuckkästchen und Reliquiarien zu gedenken, deren sich mehre aus sehr alter Zeit erhalten haben. Ein mit Schnitzbildern von höchst ungewöhnlicher Art und Vorstellung überkleidetes Kistchen, das vielleicht in die Zeit der Sassaniden zurückreicht, findet sich in Ruhlschem Besitz zu Kassel. Die kleine Schmucklade, zusammengesetzt aus massiven Elfenbeinstücken, misst an den beiden Langseiten 14 Pariser Zoll 2 Linien, an den Querseiten 8 Zoll und

in der Höhe bis zum Deckel 7 Zoll. Der innere Raum des Kistchens ist glatt, auffällig im Gegensatz der durchweg verzierten Aussenseiten. Die Hafte zum Zusammenhalten des Elfenbeins, sowie Schloss und Bänder, waren von Silber; sie fehlen jetzt, weil der frühere Besitzer, ein jüdischer Händler, diese Metallzierathen eingeschmolzen hat. Die aus Balüstern, in Form zweier gegen die Spitzen zusammengestellten stumpfen Kegel bestehende Gallerie, welche die vier Füsse des Untersatzes verbindet, ist beschädigt. Geschlossen ist die Kiste durch einen Deckel in Dachform, doch nicht in scharfer Firste auslaufend, sondern mit einer ebenen Fläche von 7 Zoll 2 Lin. Länge zu 2½ Z. Breite abgeschnitten. Die vordere Reliefplatte der Lade enthält vier aus Laubrippen der Arabeske geschlungene Kreise; so zwei zur Seite der glatten Fläche eines Vierecks, auf welcher das Anwurfschloss befestigt war, von dem die Stiftlöcher übriggeblieben. Gleich symmetrischer Eintheilung folgen auch die andern Seiten und der Deckel, mit einer einzigen Ausnahme. Im ersten dieser Kreise zeigt sich eine männliche Figur in kämpfender Stellung, deren Anzug und übrige Ausrüstung, durch bundartige Kopfbedeckung, Bartschnitt, Beschuhung und barbarische Beinbekleidung auf asiatischen — wenn nicht gradezu auf persischen Kunsttypus rathen lassen. Mit kurzem Jagdspeer in der Rechten, den vorgehaltenen „trichterartigen Schild" in der Linken, dringt der Held in den von Raubwild bewohnten Wald ein. Als Wald sind wenigstens die tannenzapfenartigen Büsche zu deuten, zumal sie mit den noch jetzt stereotypen Cypressenmustern orientalischer Webereien übereinstimmen. Thier auf Thier dringt gegen den Helden an; chimärisch gestaltete Ungeheuer, deren Schweife in schnappende Rachen enden, auch andres Gewild bevölkern den Wald, und mancherlei Vögel füllen die kleinern Zwischenräume der Verästung. Löwe, Greif, Antilope (am Gehörn kenntlich) zeigt die vordere Seite. Nach siegreich durchschrittenen Gefahren erscheint der Held noch einmal an der Vorderfläche des Deckels; seine Bewegung zeigt ein Niedersteigen von steiler Höhe an. Er ist auf dem Gipfel des Gebirges angelangt; noch einmal Löwe und Auerochs, die sich zur Abwehr entgegenstellen; dahinter aber auch der die Nähe des Schönheitsparadieses verkündende Pfau. Auf der schmalen Fläche nämlich ist ein Kameel gebildet, das seinen Rücken zum Sitz einer in der Sänfte eingeschlossenen, zum Theil auch verschleierten Frau bietet. Die einzige Vorstellung, die ohne umrankenden Zierath den freien Raum dieser Fläche einnimmt, wo also die Schauer der Wildniss und des Waldes in heitere Lichthelle ausgehen. Auf der andern schmalen und hintern Langseite des Deckels findet man wieder die Thierarabeske, aber keinen Schluss durch ein bedeutungsvolleres Bild, daher man im Ganzen die beabsichtigte Vorstellung einer allseitigen Bewachung des unter der Jungfrau begriffenen Zauberhortes erblicken mag. Unter der Form des Kistchens selbst kann ein feenhaftes Waldgebirg gedacht, die Balustrade aber wie eine Ringmauer betrachtet werden, innerhalb deren „die acht riesenhaften Hüter an diesem Zauberberge" nach den vier Weltgegenden hin ihre Wacht halten. Die Wahl dieser Figuren, welche die Ecken der Schmucklade zugleich verstärken und zieren, dürfte wohl nicht ohne Beziehung zum Ganzen sein. Darauf deutet Manches in der Bekleidung dieser Gestalten und der Umstand, dass dieselben nicht als Träger architektonischer Glieder dasind. Die alterthümliche Kopfbinde, der fast ausschliessliche Hauptschmuck morgenländischer Völker, ist hier schon zur spätern Form des Tulbend umgestaltet; dieser und ein ungegürtetes Kleid, durch figurirte Einschnitte an geblümte Stoffe und den bunten Josefsrock erinnernd, sind auffallend. Dazu tragen in den entblössten unbeschuhten Beinen und Armen diese übrigens waffenlosen Figuren ein noch entschiedneres Kennzeichen des Sklaven und

Hausdieners. Endlich sind noch erwähnenswerth die an den Eckstreben angebrachten Bohrlöcher, in welchen vormals noch Reste seidener Schnur bemerkt wurden, welche, obwohl auf der obern Fläche des Deckels noch ein metallner Handgriff war, offenbar zu leichterem Tagen des Geräths diente, indem ein Gebieter wahrscheinlich seine Kostbarkeiten darin zum Pompe sich nachtragen liess. Das Kistchen kam als französ. Kriegsbeute aus Spanien zur Zeit der Napoleonidenherrschaft nach Kassel. (Laut den Mittheilungen eines Mitbesitzers dieses Kleinods, im Kunstblatt vom April 1847.)

Einen sehr ansehnlichen Vorrath von Elfenbeinarbeiten aus frühchristlicher und hochmittelalterlicher Zeit bilden die byzantinischen Reliquienkästen, Relieftafeln mit biblischen und legendarischen Vorstellungen, dergleichen Schnitzbildwerke auf Bücherdeckeln, Kreuze, Bischofstäbe, Trink- und Jagdhörner. Vier Elfenbeintafeln auf der Bamberger Bibliothek, welche ebensoviel stehende Figuren (Christus, Maria, Paulus und Petrus in Flachrelief enthalten und die Deckel der sogen. Gebetbücher Heinrichs II. und seiner Kunigunde bilden, schliessen sich in Form und Grösse (jede Tafel ist 11 Z. 7 L. hoch, 4 Z. 6 L. breit und 6 Lin. dick) sowie in der Arbeit so sehr den Consulardiptychen an, dass ihre Entstehung schwerlich nach dem 6. Jahrh. fallen möchte, so dass sie also nur später die Bestimmung als Buchdeckel erhalten haben. (Vergl. über diese und andre byzant. Schnitzwerke in Elf. den Art. „Byzantinische Kunst“ B. II. S. 332—333.) — Vielleicht aus dem 6. oder 7. Jahrh. ist das herrliche Elfenbeinrelief in der Samml. des Hrn. Martin Josef v. Reider zu Bamberg, welche die Darstellung des heiligen Grabes enthält. Links der auferstehende Heiland, welchem Gott Vater aus dem Himmel die Hand reicht, und zwei verwundete Kriegsknechte. Vorn andre Wächter, der Engel am Grabe und die drei Marien. An Schönheit der Erfindung, an Reinheit der Formen, an Feinheit der antiken Gewandmotive ein kleines Wunder. Sogar ein Baum mit Vögeln darauf von trefflicher Ausführung. — Ebenfalls den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig ist das berühmte (7 Zoll hohe und 5 Zoll breite) Hautrelief der vierzig Heiligen, welches Meisterwerk unter den Elfenbeinschätzen des zweiten Berliner Museums gefunden wird. In dieser ungemein feinen und saubern Arbeit herrscht eine Frische und Tiefe des Gefühls und (mit Ausnahme der schlechten Bildung der Beine) ein so freier und glücklicher Formensinn, wie beides nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler zu Tage tritt. An verschiednen Stellen dieses Hautreliefs lassen sich die Spuren von blauer und rother Farbe, sowie von Gold wahrnehmen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein. In dems. Museum zwei reliefirte Jagdhörner, eins aus dem 9. Jahrh., der karolingischen Periode, das andre aus dem 10. oder 11. Jahrh. Mit letzterem stimmt in der Technik vollkommen zusammen ein ebendaselbst befindliches Reliquienkästchen mit dachförmigem Deckel, das aus Elfenbeinplatten zusammengesetzt und mit grossen, allerlei Thiere und auch ein Paar menschliche Figuren enthaltenden Rankenwindungen ausgeschmückt ist. Auch das Jagdhorn hat solche Rankengewinde, die hier sieben Reihen von Kreisen bilden und die mannichfaltigsten Thiergestalten, aber keine menschlichen Figuren enthalten. An diesem Horne (dessen äusserer Bogen 1 F. 7 Z., die Sehne des innern Bogens 1 F. 4 Z. misst) ist die Arbeit sorgfältiger und bestimmter als an dem gleichzeitigen Kästchen, und die Stylisirung der Thiere, zumal die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie dieselben stets den geschlossenen Raum füllen, lässt hier die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Beide Werke stammen aus dem Speyerer Dome, wohin sie im J. 1058 vom Kloster Limburg vermacht wurden. — Etwa dem 9. oder 10. Jahrh. gehört ein Elfenbeinrelief von sehr guter Arbeit an, welches den Deckel eines auf der Würzburger Universitätsbibliothek aufbewahrten Evangelistarium schmückt; es stellt den heil. Kilian und seine Gefährten enthauptet dar; unten die Leichname, oben die von Engeln in einem Tuche emporgetragenen Seelen. — Ein Elfenbeinplättchen auf der Schauseite eines Missale aus dem 10. Jahrh., auf der Bamberger Bibliothek, enthält in sehr flachem Relief von stylgemässer Behandlung die Maria in halber Figur mit dem nach dem Ritus der röm. Kirche segnenden und eine Rolle haltenden Christkinde. Die gut motivirten Falten sind in sehr geringen Vertiefungen angegeben. Die breiten Verhältnisse und Formen, die dicken stark ausgebogenen Nasen, die Art des Segnens sprechen für einen abendländischen Künstler aus der Zeit des Manuscripts. — Dems. Jahrh. könnte das sehr merkwürdige, aus einem Elefantenzahn geschnittene Hüfthorn angehören, das sich im Dresdner Museum befindet. Um dies Horn windet sich ein Band mit der Schrift: *da pacem domyne yn dyeb nris* („gib Frieden, Herr, in unsern Tagen!“); verstreut, nicht gruppirt, sieht man am Horn flach ausgeschnitzte Figuren von Jägern und seltsamen Gethieren; unter letztern befinden sich z. B. Einhörner, welche mit Spiessen

erlegt werden, und ein schiessender Centaur, wo aus dem Pferdeleibe noch andre Thierköpfe herausgewachsen sind; auch sehr missgestaltete Hirsche und ein thurmtragender Elefant. Sodann sieht man zwei Männer neben einem Vogelhause, in welchem ein gekrönter Adler steckt. An diesem Adlerkäfig sind Thüren und Fenster halbrund. Merkwürdig ist ein Jäger mit Spiess, weil derselbe über die Schultern ein Thier ganz in der Weise gehangen hat, wie der gute Hirt in altchristlichen Darstellungen das Lamm trägt. Auch ist bemerkenswerth eine wunderliche Vogelgestalt mit Menschengesicht, das an der Kehle einen Ziegenbart hat. Die gelungenste Figur an diesem Hüfthorn ist ein erhoben gearbeiteter sitzender Hund. Der gekrönte Aar im Vogelhause ist allem Vermuthen nach eine Anspielung auf den Kaiser Heinrich den Finkler. — Aus dem letzten Viertel des 10. Jahrh. eine Elfenbeinplatte mit griechischen Inschriften und der Darstellung Christi, wie derselbe den Kaiser Otto II. und die Kaiserin Theophania segnet, — wohl eins der wenigen byzantinischen Werke, welche erweislich durch Otto's Vermählung nach dem Abendlande gekommen sind; im Museum des Hôtel de Cluny. — Aus der Zeit von 995—1018 eine byzantin. Arbeit von seltner Vortrefflichkeit auf dem Deckel eines Evangelienbuchs in der Würzburger Bibliothek. Inmitten des Reliefs Christus, verehrt von Maria und Johannes dem Täufer; mit Beischriften in griech. Majuskeln. Die sehr erhaben gehaltnen, innerhalb der Fläche der starken Elfenbeinplatte liegenden Figuren sind von guten Verhältnissen, die einzelnen Theile fein ausgebildet. Ein durchbrochenes Schirmdach hat leider gelitten. — Aus dem 10. oder 11. Jahrh. ein aus Einem Stück Elf. geschnitztes Jagdhorn, in Böhmen gefunden und jetzt in der Sammlung des Hrn. J. Pachel zu Tabor. (Vergl. die Mittheil. in Fr. K. A. Klar's Taschenbuche „Libussa f. d. J. 1847.")

In den letzten Decennien des 10. und den ersten Decennien des 11. Jahrh. treffen wir den ersten namhaften deutschen Künstler, von welchem sicher bezeichnete Arbeiten in Elf. übrig sind. Dieser Künstler ist ein Heiliger, der berühmte Patron der Goldschmiede: Bischof Bernward von Hildesheim. In Allem, was nur Kunst hiess, arbeitete dieser merkwürdige Mann, von dem noch verschiedene Leistungen im Hildesheimer Domschatze bewahrt werden. Ein seltneres Kunstwerk seiner Hand, ein ½ F. hohes, ⅓ F. breites, aus einem Stück Elfenbein geschnitztes Bild der Abnahme Christi vom Kreuz, wurde im J. 1828 im Besitze des durch eine beträchtliche Sammlung alter Glasmalereien bekannt gewordenen Glasermeisters Henke zu Hildesheim gefunden. Die ringsum an den Seiten eingegrabene Urschrift beglaubigt das Werk als ein eigenhändiges des kunstbeflissenen Bischofs. Die Umschrift lautet nämlich: *Bernwardus Hildenesemensis Episcopus Anno Domini Millesimo VI. ordinationis anno XXII. explicui ad diem Sancti Michaelis Archangeli in nomine Domini.* (Ich, Bischof Bernward von Hildesheim, habe im Jahre des Herrn 1006, im 22. J. meiner Amtsstellung, dies vollendet am Tage des heil. Erzengels Michael, im Namen des Herrn.)

Im J. 1008 schenkte Kaiser Heinrich II. der Domkirche zu Bamberg das ansehnliche Crucifix, welches aus sechs Stücken Elfenbeins zusammengesetzt ist und den Gekreuzigten in grossartiger, ruhig feierlicher Haltung zeigt. Die Arbeit ist zwar im Einzelnen noch starr, zeugt aber im Ganzen von feinem Gefühl und von Sinn für Natur. — In der städtischen Gallerie Bambergs findet man aus dem 11. Jahrh. ein elfenbeinernes Relief der Maria mit dem Kinde, welches sehr grosse Aehnlichkeit mit der obenerwähnten Reliefplatte auf einem Missaldeckel in der Bamb. Bibl. hat.

Aus der Zeit des heil. Otto, Bischofs von Bamberg, datirt das noch im dasigen Dom aufbewahrte elfenbeinerne Ende eines Krummstabes, den jener Oberhirt geführt haben soll. Die Krümmung wird sehr sinnig durch eine Schlange gebildet, auf deren Kopf die innerhalb der Windung mit dem Verkündigungsengel befindliche Maria tritt. Der Styl dieser Figuren ist sehr gut; die sehr engfaltigen Gewänder erinnern an die Skulpturen innerhalb des Ostchores des Bamb. Doms. — Die in der Reiderschen Samml. zu Bamberg befindlichen drei Seiten eines Reliquienkästchens mit je vier Aposteln an den beiden Langseiten und zweien an der Schmalseite möchten ebenfalls in das 12. Jahrh. fallen. Die Apostel halten Schriftrollen und stehen unter Kreisbögen, in welchen die Zeichen des Thierkreises angebracht sind. Die Arbeit ist sehr fleissig, auch sehr gut der Styl der erhabenen Reliefiguren, die viel Verwandtschaft zu den Skulpturen im Domchore zeigen. — Der Endzeit des 12. Jahrh. dürften noch angehören: das Fragment eines elfenbeinernen Schmuckkästchens im Besitze des Prof. Ritter Karl Heideloff zu Nürnberg, wonach wir auf S. 402 ein Abbild in natürlicher Grösse geben, und der sehr edel in Elf. gearbeitete Damenbretstein, der sich im Besitze des Forstamtsaktuars Th. Sündermahler befindet und nach der ersten Bekanntmachung in den bei L. V. Kleinknecht zu Schweinfurt erschienenen „Kunstdenkmälern in Deutschland“ (Lief. III. 1844) hier gleichfalls abbildlich mitgetheilt wird. Einige ähnliche Damensteine befinden sich in der k. k. Samml. zu Wien. Der Sündermahlersche zeigt im Relief den Kampf des Samson mit dem Löwen, wie die Umschrift des Steines (*Samson hunc fortem fortis viceratque leonem*“) ausdrücklich besagt.

Zahlreich ist die Reihe kunstgeschichtlich und künstlerisch bedeutsamer Denkmale der Elfenbeinschnitzkunst, welche aus germanischer Stylzeit vorhanden sind und meist wieder aus Reliefarbeiten bestehen, die theils zu tragbaren Altärchen, theils auch zum Schmuck von Reliquienkästchen, Handschriften etc. geliefert wurden. Diese Arbeiten haben wohl in der Entwickelungszeit des Styles, im 13. Jahrh., mehr Unerquickliches als Erfreuliches, erheben sich aber im 14. Jahrh. zu herrlichen Meisterwerken. Aus dem Ende des 13. oder dem Beginne des 14. Jahrh. stammt im herzoglichen Kunstkabinet zu Gotha ein länglich viereckiges Kästchen, dessen Basreliefs auf die Geschichte des zweibeweibten Grafen Ernst von Gleichen gedeutet worden sind. Einige Schnitzwerke aus dem 13. und mehre sehr schöne aus dem 14. Jahrh. zählen unter den Schätzen des zweiten Berliner Museums. Zunächs

ist zu erwähnen eine Gruppe von zwei (fünf Zoll hohen) Reliefiguren, hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, die nebeneinander auf dem Throne sitzen, mit jener Gebärde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichts häufig gegeben wird. Christus, mit dem Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht von sonderlich feiner Ausführung, zeigt aber alle die schönen und grossartigen Linien der Gewandung, zu welchen der germanische Styl veranlasst. Eigenthümliches Interesse bietet diese Arbeit durch den Umstand, dass ihre Bemalung (währnd bei andern derartigen Werken nur geringe Spuren einer solchen noch bemerkt werden) völlig erhalten ist. Es liegt hier ein sicherer Beweis vor, dass die im Mittelalter beliebte Skulpturenbemalung bei den Elfenbeinarbeiten ihre wohlverstandenen Grenzen hatte. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung der Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reich ornamentirte Goldsäume umgeben rings die Ränder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet und ausserdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen. — Sodann ist daselbst höchst beachtenswerth ein Altärchen, eine Arbeit von grösster Anmuth, die den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen lässt. Den mittlern Theil dieses Altärchens bildet ein offenes Tabernakel (6¼ Zoll hoch) von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. In dieser Figur verleugnet sich freilich das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles nicht; die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Art gezogen, wie man gewöhnlich bei Marienstatuen jener Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit ausserordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaase durchgeführt; auch tritt in der Gewandung schon ein stoffliches Element ein. Das Gesicht hat, obwohl es ebenfalls noch von einer gewissen typischen Bildung ist, einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, die dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschliessen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in sehr schlicht, aber gleichfalls sauber und ohne Manier ausgeführten Flachreliefs. Die Unterfutter der Gewänder zeigen an den Reliefs wie an der Statuette statt des ursprünglichen Grüns jetzt einen gelblichen Farbenton. — Nächst diesem Kleinod verdient mit Auszeichnung ferner aus dems. Mus. genannt zu werden das höchst anmuthvolle, feingearbeitete und mit eigenthümlich liebenswürdigem Gefühle durchgeführte Relief von etwas über 3 Zoll Höhe und 2 Zoll Breite, welches früher den Deckel einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt zu haben scheint. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schoosse und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die Rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt und geflügelt, in den Händen zwei Pfeile haltend, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren pflegten. In den beiden äussern Ecken gewahrt man noch zwei andre Figürchen, beide im Engelkostüm, eine auf der Handorgel, die andre auf der Laute spielend. Zu bemerken bleibt, dass diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen ist, nämlich aufgelegt auf einem anderweitigen Grunde (jetzt auf einer Holzplatte), der früher ohne Zweifel, um das Ganze kräftiger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war. — Endlich trifft man in dems. Mus. einen aus der westfälischen Abtei Liesborn stammenden elfenbeinernen Bischofstab. Die in der Laubkrone desselben enthaltenen Figuren bilden eine frei durchbrochene Arbeit; einerseits Maria mit dem Kinde zwischen einem anbetenden Engelpaar, andrerseits der Gekreuzigte zwischen Marie und Johannes. Die Arbeit ist zwar nicht ohne handwerkliche Manier, aber sauber ausgeführt, und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierath an.

Vielleicht dem Ende des 15. Jahrh. oder bereits dem Anfange des 16. gehören zwei sich ebenfalls im neuen Berl. Museum vorfindende in Elf. geschnitzte Hautreliefs an, die nach Auffassung und Ausführung eine Verwandtschaft mit der holländischen

Schule jener Zeit verrathen. Das Bedeutendere von beiden stellt die Krönung Mariens dar. Christus und Gottvater, vor denen Maria kniet, sitzen in einer Art reichgeschmückten gothischen Chorstuhles, dessen vortretende Seitenwände gleichfalls verziert und unterwärts mit den sehr kleinen in Flachrelief gearbeiteten Figuren der Stifter und ihrer Schutzpatrone versehen sind. Die Arbeit ist sehr fein, aber die Zeichnung nicht angenehm, die schweren langgezogenen Köpfe manierirt, der Faltenwurf übertrieben geknittert. Ganz gleiche Behandlung zeigt die zweite noch kleinere Arbeit: eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung.

Aus dem Anf. des 16. Jahrh. datiren die hie und da vorkommenden sogenannten „hindu-portugiesischen“ Schnitzereien in Elf., welche als völlig barbarische Produkte portugiesischer Kunstübung in Ostindien, in der sich Heidnisches und Christliches durcheinander mischte, nur den Titel „Curiosa“ beanspruchen können.

Im 15. Jahrh. und in der frühern Zeit des 16. war die Benutzung des Elf. zu Kunstarbeiten seltner geworden; stärker ward diese Benutzung wieder in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrh., wo Augsburg der Hauptort für alle Arten von Kleinarbeit war. Die Kunst- und Raritätenkabinette, sowie die Schatzkammern deutscher Fürsten bewahren noch sehr viele Stücke, welche beweisen, wie Ausserordentliches dort in Elfenbein- und Holzschnitzerei, in Goldschmiedsarbeit etc. geleistet worden ist. In dem ein Hauptprachtstück der kön. Samml. zu Berlin bildenden „Pommerschen Schranke aus Ebenholz etc.“, der das glänzendste Gesammtmeisterwerk der verschiedensten Augsburger Künstler der ersten Decennien des 17. Jahrh. ist (er wurde unter Leitung des Augsb. Patriziers Philipp Hainhofer für den Herzog Philipp II. von Pommern bis zum J. 1616 beschafft), befindet sich bekanntlich ein Bretspiel, das wieder aus verschiednen Spielen zusammengesetzt ist und allein schon in sich eine kleine Welt von Kunstwundern entfaltet. Auf dem eigentlichen Bretspiele sind die dunkeln Felder von Ebenholz und ohne Verzierung, die weissen aber von Elfenbein mit Gravirungen. Letztere enthalten die launigsten Darstellungen, zum Theil sehr derben, zum Theil satirischen Inhalts. Da sieht man z. B. einen Gesellen, der den Rost, einen andern der den Blasebalg zum Lautenspiele gebraucht; einer schüttet kleine Frauenzimmerchen durch ein Sieb, ein andrer wetzt einen Narren auf dem Schleifsteine; hier sieht man einen Ochsen als Cantor in der Kapuze, dort ein nacktes Weiblein, das in einem Käfig steckt, dort einen Pfaffen, der eine Dirne umarmt etc. Rücksichtlich der Behandlung lassen sich die Elfenbeingravirungen etwa mit den derben Holzschnitten des Narrenschiffs, an die sie überhaupt erinnern, in Vergleich bringen. In den Schiebkästchen, welche das Bretspiel umgeben, sind das Artigste, was man sehen kann, die Figürchen des Schachspieles, Statuettchen, die zur Hälfte aus weissem, zur Hälfte aus grüngebeiztem Elfenbeine bestehen und nicht höher denn 1 bis 1½ Zoll sind. „Alle (sagt die alte Beschreibung in Phil. Hainhofers Reisetagebuch, das der Baron von Medem 1834 zu Stettin herausgegeben hat) sind gar künstlich geschnitten, kein Bildlein wie das andre, und sowohl in Königen, Königinnen, in den Elefanten, Kavalieren, Senatoren, als in den 16 Bäuerlein unterschiedlicher Nationen viel zu speculiren und zu sehen ist.“ Höchste Bewunderung verdient, wie sich hier mit den kleinsten Dimensionen, mit der durchgehenden Mannichfaltigkeit, mit der saubersten Ausführung zugleich eine vollkommene Lebendigkeit, Adel und plastischer Styl entwickelt. Die Elefanten tragen Thürmchen, in denen sich vier bis fünf Krieger befinden; hinter den Königen schreiten Pagen einher, welche die Schleppen ihrer Mäntel tragen. (Der Name des Schnitzers dieser Schachfiguren ist nicht mit Sicherheit anzugeben; vielleicht war es der im Hainhoferschen Verzeichniss der bei diesem Kunstschranke betheiligten Künstler mitgenannte Bildhauer Kaspar Mendeler, ein sonst unbekannter Meister.)

Auf die vielen Prachtgeräthe mit Schnitzwerken aus Elf. (Pokale, Krüge, Prachtschüsseln, Giesskannen etc.), die zu der in Rede stehenden Zeit in Deutschland sowie in Italien geliefert wurden, kann hier nur hingedeutet werden. Wieder ist es das kunstfleissige Augsburg, was die Mehrzahl dieser Geräthe beschafft hat. Das Hauptmaterial derselben ist Elfenbein, die Fassung meist Silber. Die in jenem ausgebildeten figürlichen Zierden sind oft mit Benutzung schon vorhandener Compositionen gearbeitet und gar nicht selten in einer trefflichen geistreichen Weise ausgeführt. Unter einer ziemlichen Anzahl derartiger Werke, die sich in der kön. Samml. zu Berlin vorfinden und in Franz Kuglers Beschreibung der Schätze dieser Samml. gewürdigt werden, hebt sich namentlich als höchst meisterhafte Arbeit das Relief um einen ungefassten Elfenbeincylinder hervor, welches ein Bacchanal darstellt. Zunächst sieht man einige Weiber mit Früchten, ruhig dahinschreitend; dann erscheint ein Knabe, der einen grossen Korb mit Früchten trägt; Silen, der auf einen Bock gehoben wird; ein Jüngling mit einem Knaben auf der Schulter und einige andre, die auf

Hörnern blasen. Das Ganze ist auf vorzüglichste Weise im Raume vertheilt, die Behandlung des Reliefs von gleichmässigster Vollendung, die Durchbildung der Gestalten voll frischen Lebens; vornehmlich aber waltet darin ein eigenthümlich schöner freier Styl, der sich ganz besonders in den Gestalten der Jünglinge zur edelsten Anmuth erhebt. — Ein ganz eigenes Interesse gewährt dort übrigens der Cylinder eines kleinen Kruges, weil die Arbeit davon grössern Theils unvollendet ist und dadurch Aufschluss über die technische Behandlung der Elfenbeinskulptur geboten wird. Man sieht an diesem Krüglein eine Menge spielender Kinderfiguren in verschiedner Gruppirung; die fertigen Theile sind sehr zart und anmuthig ausgeführt; das Uebrige zeigt die Arbeit in ihren verschiedenen Stadien, von der ersten rohen Anlage bis zur weitern Durchführung.

Unter den frei ausgearbeiteten und als Statuetten von selbständiger Composition aus jener Periode vorhandnen Elfenbeinfiguren finden sich nicht minder sehr ausgezeichnete Leistungen, namentlich in den reichen Elfenbeinsammlungen zu Berlin und München. In Berlin die sitzende 11 Zoll hohe, vortreffliche Figur eines Ecce Homo; die noch verdienstlichere 7¼ Z. hohe Gestalt eines heil. Sebastian am Baume (der ganze Oberkörper von ungemeiner zartjugendlicher Schönheit); die 13 Z. hohe Statuette eines schnell vorschreitenden Herkules (als Entführer der Dejanira gedacht); die 9½ Z. hohe St. des Herkules als Besiegers des Nemeischen Löwen (eine höchst meisterhafte drastische Gruppe, deren reine unbefangene Naturwahrheit bei eigenthümlich edler Haltung und vollkommenster Durchbildung eher an einen deutschen als an einen niederl. oder ital. Künstler jener Zeit denken lässt); die 8 Z. hohe Gruppe des ersten Menschenpaars (nebeneinander stehende Figuren, sich gegenseitig die Arme auf Schulter und Rücken legend und Aepfel in den freien Händen haltend, von schönem Verhältniss der Formen, die an die Antike erinnern, aber in der Durchbildung ohne feineres Lebensgefühl); drei andre Gruppen Adams und Evens, sehr kunstvolle, aber nur die gewöhnliche Natur nachahmende Arbeiten von dem Nürnberger Leonhard Kern; eine nackte Nymfe und die grosse (13 Z. hohe) Figur eines aufrecht auf einem mit Gewand bedeckten Füllhorne nackt dasitzenden Knaben von ungemein individuellen Gesichtszügen (aus ders. Künstlerhand) etc.

Ausserordentlich häufig sind in der bezeichneten Periode (und auch noch im 18. Jahrh.) die Crucifixe, an welchen der Christus aus Elf., das Kreuz aus Holz (zumeist Ebenholz) besteht. In Folge des bedeutenden Begehrs nach derartigen Kreuzbildern wurde die Crucifixschnitzerei zum förmlichen Industriezweige. Der handwerksmässige Betrieb brachte es nun mit sich, dass in dieser Klasse von Bildwerken blos formelle, körperliche Auffassung überhandnahm, dass sich für den Ausdruck des körperlichen Leidens, des krampfhaften Zustandes, welchen jene martervolle Lage des an Händen und Füssen am Holz Angenagelten bedingt, gewisse typisch wiederkehrende Motive ausbildeten, und dass die ganze Behandlung in Monotonie überging. Trotzdem begegnet man nicht selten auch einer feineren Durchbildung dieser Motive, die im Einzelnen von merkwürdigem Verständniss zeugt, und es fehlt auch keineswegs an Beispielen einer tiefern, mehr geistig belebten Auffassung. — Indem sich die Elfenbeinschnitzer besagter Periode vorzugsweis mit Crucifixen beschäftigten, konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass von der für die Kreuzbilder angemessenen Behandlung auch gar Manches auf andre Arbeiten übertragen ward, wo dasselbe nicht in gleichem Grade motivirt war. So dürfte sich (worauf namentlich zuerst Franz Kugler aufmerksam gemacht) die Erscheinung erklären, dass man hie und da elfenbeinerne Freifiguren, die bei anderweitig vortrefflichen Verhältnissen der Körperbildung durch eine grössere oder geringere Magerkeit der Beine auffallen.

Wie schon kein ästhetisch Fühlender behaupten wird, dass die Crucifixe zu den liebenswürdigsten Bildungen der Kunst gehören, so wird noch weit weniger Jemand sich zur Billigung des Missbrauchs verstehen, der mit der Kunst durch die im 17. und 18. Jahrh. entsetzlich häufige Bildung von Todtenköpfen getrieben worden ist. Allerdings sind manche Skelettköpfe wie in Stein so auch in Elfenbein vorhanden, welche wahre Schreckenswunder anatomischer Trefflichkeit heissen dürfen, aber sie bleiben doch nur glänzende Beweisstücke für zwei christliche Jahrhunderte, in denen die Religion vorzugsweis die Rolle einer Ungeschmackbringerin gespielt hat. Historisch ist wenigstens der elfenbeinernen Todtenköpfchen des in solchen Irrkünsteleien ausgezeichneten Nürnbergers Christof Harrich zu gedenken, dessen Arbeiten sogar eine eigenthümlich geistreiche Ausführung nicht abzusprechen ist. — Eine besondre Klasse bilden die Doppelköpfe, bei welchen der Todtenkopf in Verbindung mit einem Porträtkopfe steht. In weit früherer Zeit schon kommen übrigens (auch aus Elf. gearbeitete) Todtenköpfe in Verbindung mit dem dornengekrönten Christuskopf vor.

Gegen Ende des 17. Jahrh. und im Anfange des 18. fördert die Elfenbeinschnitzerei viele Büstchen und Porträtmedaillons, mit Figuren verzierte Stockgriffe u. dergl., sowie Reliefplatten meist religiösen, aber auch mythischen oder allegorischen Inhalts, kleine Statuetten, Altaraufsätze etc., woneben noch die Drechselei in Elf. die mannigfachsten Beweisstücke ihrer damals ebenfalls sehr bedeutenden Blüte bietet. Aus dem letzten Zehent des 17. Jahrh. datirt ein höchst merkwürdiges Kunstwerkchen von 3⅞ Z. Höhe in der kön. Samml. zu Berlin; es ist der elfenbeinerne Griff eines kurfürstlichen Spazierstockes, gebildet durch eine Gruppe von sechs Genien, die sich ebenso ungezwungen wie kunstreich emporbaut, um oberwärts den Kurhut und das Scepter zu tragen; der eine Genius hat sich den Hosenbandorden wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt, welche Naivetät auf die Ueberreichung des Ordens seitens des Königs Wilh. III. von England an Kurfürst Friedr. III. von Brandenburg (den nachherigen ersten König von Preussen) anspielen will. Die Schwierigkeit, im Ganzen der Gruppe eine cylinderartige, nach oben hin etwas an Stärke zunehmende Hauptform zu beobachten und übrigens in Rücksicht auf bequeme Handhabung dieser Stabbekrönung alle vorspringenden Theile zu vermeiden, ist auf das Glücklichste gelöst, und doch ist dies nur das geringere Verdienst des Künstlers, denn weit grössere Bewunderung verdient, wie die Figuren der sechs Kinder in vollkommenster Leichtigkeit und fröhlichster Laune übereinander emporklettern, und so den Schein bewirken, als ob die Gruppe sich in gar keiner andern als der vorgeschriebenen Form hätte gestalten können. Dabei ist nirgend eine auffallende Lücke, der Raum überall ganz gleichmässig erfüllt und doch an keiner Stelle die Bewegung der einen Gestalt durch die der andern beeinträchtigt, indem jede einzelne in vollkommner Freiheit, in vollkommen ausgebildeter Form sich entwickelt; überdies bietet sich dem Betrachter auf jeder Seite eine höchst harmonische Bewegung der Linien dar. Zu alledem endlich kommt als höchster Vorzug des ganzen Gebildes, dass die einzelnen Figürchen mit zartester Weichheit und edelster Naturwahrheit durchgebildet sind, und dass sie alle das Gepräg einer Anmuth, einer reinen kindlichen Schönheit tragen, wie man Aehnliches kaum in den reizenden Kinderfiguren eines du Quesnoy wiederfindet. „Wir staunen (schreibt Kugler in seinem Buch über die Berl. Kunstschätze), wenn wir in jener Zeit, welche die Kunstgesch. als die eines tiefen Verfalls zu bezeichnen pflegt, den erhabenen Leistungen des Andreas Schlüter begegnen, — und doch verrathen diese, wenn auch nur in untergeordneten Theilen, den Charakter der Periode, der sie angehören. Das so unscheinbar kleine Werk aber, was vom flüchtigen Beschauer so leicht übersehen wird, zeugt bis ins letzte Detail von einer Tiefe des Wissens, von einer Lauterkeit des Gefühles, von einer Sicherheit der Hand, welche wir nur auf den höchsten Gipfelpunkten der Kunst wiederfinden; nur seine Bestimmung und die durch diese gebotene Hauptform, als Bekrönung eines schlichten Stabes, ist es, welche den Geschmack der Zeit um das J. 1700 erkennen lässt.“ Der Meister dieses Wunderwerkchens scheint M i c h e l D ö b l e r zu sein, der im J. 1702 als Hofbildhauer zu Berlin verstorben ist; wenigstens findet sich kein Andrer unter den damals für den Berliner Hof beschäftigten Künstlern, auf den sonst das *MD*, womit die Arbeit bezeichnet ist, gedeutet werden könnte.

Aus dem Anfange des 18. Jahrh. in ders. Samml. beachtenswerth eine kleine mit Rosen bekränzte Standfigur auf einer Kugel. Am verzierten Postament wird das Figürchen „Maria“ genannt. Die Stellung ist eine lebendig effektvolle, doch keine manierirte, die Gewandung gleichfalls sehr bewegt, doch in grosse Massen geordnet und im Einzelnen wenigstens sehr leicht und zart behandelt.

Als n a m h a f t e E l f e n b e i n a r b e i t e r — v o n E n d e d e s s e c h z e h n t e n J a h r h u n d e r t s b i s a u f u n s r e T a g e — sind folgende Künstler zu verzeichnen:

C o p è F l a m i n g o (gest. 1610), ein italisirter Niederländer, der in Rom arbeitete.

O e l h a f e n, ein Künstler am Hofe Herzog Wilhelms von der Rheinpfalz. Von ihm ein heil. Laurentius in der Elfenbeinsamml. zu München.

L e o B r o n n e r (1550—1630), ein Nürnberger, welcher Christkreuzlein, durchbrochene Arbeiten etc. in Bein und Holz schnitzte.

C h r i s t o f H a r r i c h (gest. 1630), der schon obenerwähnte Nürnberger Kleinmeister.

L e o n h a r d K e r n (1580—1663) von Forchheim oder Forchtenberg, Bildhauer und Kleinbildner, der in der frühern Zeit des 17. Jahrh. zu Nürnberg thätig war, im J. 1648 aber nach Berlin berufen ward, wo er bis an sein Ende verblieb.

F r a n z d u Q u e s n o y (1594—1644), genannt F l a m i n g o, Bildhauer und Kleinbildner, ein Brüsseler, aber in Italien thätig. Mehre treffliche Arbeiten von ihm trifft man z. B. im kön. Elfenbeinkabinet zu München; wenigstens werden ihm hier ein heil. Sebastian von köstlicher Arbeit und mehre Hochreliefs (Darstellungen spielender

Kinder, in welchen du Quesnoy so berühmt ist) zugeschrieben; auch will man ihm hier einen St. Rochus als Pilger mit der Pestwunde am Schenkel und einen Herkules, welcher die Hydra erschlägt, beimessen.

Benedikt Herz (1594—1635), ein Nürnberger Schnitzer von Kreuzbildern aus Holz und Elfenbein.

Georg Petel (gest. zu Augsburg 1643), ein Bildhauerssohn aus Weilheim in Baiern, der 1622 in Genua unter Leitung des J. B. Paggi und später viel in Augsburg für die Grafen Fugger arbeitete. Seine Arbeiten verrathen die Einwirkung Rubens. Von ihm ein 3 F. 4 Z. hoher Christus im Elfenbeinkabinet zu München.

Franz und Dominik Steinhart. Von ihnen in einem Zimmer des Palastes Colonna zu Rom ein ganzer Schrank mit den feinsten Elfenbeinarbeiten, die eine Menge Scenen aus dem alten und neuen Testamente darstellen. Das grosse mittlere Relief dieses kostbaren Schrankes ist eine Kopie von Michelangelo's Weltgericht. Abgesehn von der Kunstfertigkeit ist es interessant zu beobachten, wie diese ohne Zweifel sehr geschickten Leute sich des Florentiners Riesengruppen und muskulöse Gestalten in ihre doch dem Charakter nach himmelweit verschiedene Form übersetzten.

Lorenz Zick (1594—1666), ein vortrefflicher Kunstdrechsler zu Nürnberg, von dem man interessante Kleinigkeiten z. B. in der kön. Samml. zu Berlin antrifft.

Gerard van Opstal (1595—1668), berühmter Bildhauer und Kleinarbeiter aus Brüssel, der in kön. Dienste nach Paris berufen ward. Sein grösstes Elfenbeinwerk ist Abrahams Opfer im Palast Rondi zu Brescia.

David Heschler von Ulm. Ausgezeichneter Arbeiter in Elfenbein um 1649.

Francis van Bossuit (geb. zu Brüssel 1635, gest. zu Amsterdam 1692), berühmter Thonbildner und Elfenbeinarbeiter, der seinen Geschmack in Italien durch das Studium der Antike läuterte. Eine Auswahl seiner Bildwerke erschien nach den Abzeichnungen des Malers B. Graat von M. Pool in 103 Kupfern wiedergegeben zu Amsterdam 1727 unter dem Titel: „*Beeldsnijders Konstkabinet door den vermaarden Beeldsnijder Fr. van Bossuit.*“ Diese Ausgabe, mit vorgesetztem Bildniss des Meisters, wurde vom Kunstfreund Jeronimo Tonnemans besorgt.

Stefan Zick (1639—1715), Sohn des berühmten Lorenz Zick. Von Beiden manche vortreffliche Schnitzsachen in den Samml. der Herren von Forster und Hertel zu Nürnberg und in der kön. Samml. zu Berlin.

Balthasar Permoser (geb. 1651 zu Kammer in Baiern, gest. 1732 zu Dresden), Bildhauer und Schnitzbildner, der nach vierzehnjährigem Aufenthalte in Italien an den Berliner Hof berufen ward, wo er 1704—10 thätig war und von wo er dem Rufe des Kurfürsten Joh. Georg nach Dresden folgte. Von ihm besass Hr. von Hagedorn ein Elfenbeinrelief, welches die Fabel von Merkur und Argus veranschaulichte.

Raimund Falz (geb. 1658 zu Stockholm, gest. 1703 zu Berlin), ein berühmter Medailleur, der auch Porträtmedaillons aus Elf. schnitt. Er wurde, nachdem er sich zu Paris bei Fr. Chéron im Stempelschnitt ausgebildet, 1688 nach Berlin berufen. In der kön. Samml. daselbst hat sich von ihm ein elfenbeinernes Medaillon erhalten, das sehr kräftig und tüchtig behandelt ist, aber das Gepräge des französ. Geschmacks nicht verleugnet.

J. Chevalier, ein namhafter Medailleur, der gleich dem Vorigen an den Hof des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg gezogen ward. Von seiner Hand finden sich in der kön. Samml. zu Berlin verschiedene in Elf. gearbeitete Porträtmedaillons: das Bildniss der engl. Königin Maria II. (mit der vom Künstler auf der Rückseite eingegrabenen Inschrift: „*Cavalier f. Londoni* 1690.“); das Doppelporträt Friedrichs III. von Brandenburg und seiner zweiten Gemahlin Sofia Charlotte (unter denselben die Bezeichnung *JC.*), die Bildnisse des Kurprinzen Friedr. Wilhelm, des Markgrafen Phil. Wilh. von Brandenburg und des Königs Wilh. III. von England (diese drei unbezeichnet). Die Arbeit ist äusserst zart, weich und fein, aber merkwürdig verschwimmend und ohne alle plastische Tüchtigkeit.

Magnus Berg (geb. 1666 in Norwegen, gest. 1739), ein Elfenbeinschnitzer, von dem sich Werke in der Kopenhagener Kunstkammer vorfinden. Ob die Inschrift „*M. B.* 1690“ auf einem in der Berliner Samml. befindlichen Relief der Kreuzigung (von ziemlich lebhafter Composition, aber sehr unbehilflicher Ausführung) in Beziehung zu diesem Künstler steht, bleibt ungewiss.

Giovanni Pozzo, ein in den ersten Decennien des 18. Jahrh. zu Rom blühender Medailleur und Elfenbeinarbeiter, Vater des Malers Rocco Pozzi. Von ihm trifft man in der Berliner Samml. ein elfenbeinernes Medaillon aus dem J. 1717, mit dem Brustbilde des bekannten Kunstfreundes Philipp Stosch in dessen 26. Lebensjahre. Derselbe ist im Profil und ohne Modekostüm dargestellt; die ganze Auffassung ge-

hört einer entschiedenen und sehr glücklichen Nachahmung der antiken Behandlungsweise an.

Antonio Leoni, ein Venezianer, von dem sich in Elf. geschnitzte Bacchantenstücke in der kön. Samml. zu München befinden.

Luck oder Lück (auch Lücke und Luick geschrieben), der Name — wie es scheint — einer Künstlerfamilie, die sich in der ersten Hälfte, besonders im Anfange des 18. Jahrh. im nordöstlichen Deutschland durch Elfenbeinarbeiten auszeichnete. Auf Joh. Karl Lück von Dresden lautet das Monogramm eines Büstchens in der Berl. Samml., wo auch ein zweites etwas grösseres Porträtbüstchen, das keine Bezeichnung hat, einem Künstler dieses Namens angehören mag. Beide sind in der Auffassung ähnlich, aber die grössere Büste von weit schönerer Anordnung und viel edlerer Durchbildung, und im Ausdrucke von vollendetster Lebenswahrheit und Lebenstüchtigkeit.

Kurfürst Maximilian III. von Baiern, der 1757—77 regierte, war ein grosser Freund der Künste und selbst Bildschnitzer in Elf. Von ihm wird Mehres im k. Elfenbeinkabinet zu München bewahrt.

Troger aus Haidhausen, ein Schnitzkünstler derselben Zeit, von dem man in dems. Kab. Verschiedenes sieht.

Michael Hautmann (geb. 1771 zu Waldsassen in der Oberpfalz), Münchener Hofbildhauer und Vater des berühmten Ornamentkünstlers Hippolith H. Von ihm sind, aus seiner spätern Zeit, mehre schöne Schnitzwerke in Elf. bekannt; auch sind von seiner Hand die Ergänzungen schadhaft gewordner Werke im kön. Elfenbeinkabinet zu München.

Berillon, ein Schnitzmeister unsers Jahrh. Von ihm in der kön. Samml. Berlins ein Bretspiel, wo auf den Steinen in Relief ausgearbeitete Brustbilder von Feldherren der Befreiungskriege enthalten sind.

J. G. Walpurger zu Berlin. Von ihm in ders. Samml. eine im J. 1824 geschnitzte Statuette Friedrichs des Grossen, der hier zwischen zwei Windspielen steht.

Leberecht Wilhelm Schulz (geb. 1774 zu Meiningen), ein neuer sehr bedeutsamer Kleinmeister, der als Hofkunstdrechsler noch in seiner Vaterstadt lebt. In seinen zahlreichen Elfenbeinarbeiten zeigt sich eine solche Sorgfalt und Feinheit der Behandlung, dass ihnen für unsre Zeit trotz der verschiedenen Geschmacksrichtung ein eigenthümlicher Werth gesichert bleibt. An einem Becher stellte er in erhobener Arbeit die Heimfahrt des Weimarschen Grossherzogs von der Jagd so köstlich vor, dass der König v. Preussen dies Kunstwerk um 80 Friedrichsd'or erwarb. Einen zweiten Becher mit derselben Darstellung im Bildwerk erwarb die Königin Victoria um 100 Pf. Sterling; dies andre Exemplar, was Prinz Albert zum Geburtstagsgeschenk erhielt, mass in der Höhe 6½ Z. und im obern Durchmesser 4½ Zoll. Noch andre reichreliefirte Becher kamen aus Schulzischer Hand, namentlich zwei mit Jagdscenen nach Compositionen von Elias Ridinger. Ungleich bedeutender aber sind verschiedene für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefässe, welche er (dabei unterstützt von seinen in gleichem Geiste arbeitenden Zwillingssöhnen) in den dreissiger Jahren ausführte. Diese Arbeiten, die 1837 zu den Schätzen der Berliner Kunstkammer gestellt wurden, bestehen in einer Hostienbüchse, auf deren Deckel die Flucht nach Aegypten ausgeschnitzt ist, drei Kelchen (deren jeder 11¾ Z. Höhe und 5 Z. Durchmesser hat) und einer Kanne (von 9 Z. Höhe und 6 Z. Durchm.), die auf ihrer cylindrischen Aussenfläche mit je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, vom Abendmahl bis zur Auferstehung, versehen sind. Alle diese Darstellungen sind freie Nachahmungen Dürerscher Compositionen, aus dessen grosser in Holz geschnittenen Passion und aus dem Leben der Maria. Die Ornamente, die sich an ihnen, vornehmlich an den Füssen der Kelche vorfinden, sind ungemein sauber und geschmackvoll gearbeitet. Unter der Fussplatte des ersten Kelches findet man das Reliefporträt des Künstlers. — Noch 1844 sah man Elfenbeinwerke dieses Meisters, an denen aber seine Söhne sehr bedeutenden Antheil haben. Bemerkenswerth ist darunter ein Ritterhumpen mit der Darstellung des grossen Siegestages bei Leipzig und 23 darauf angebrachten Bildnissen der ausgezeichnetsten Feldherren; sodann drei Ehrenbecher mit den Reliefen der Schlacht bei Möckern, der Schlacht und Gefangennehmung des Generals Vandamme bei Kulm und der Schlacht bei Waterloo im Siegesmoment, wo Blücher und Wellington sich umarmen.

Josef Hautmann (geb. 1799 zu Amberg), Bildhauer und Kleinbildner zu München, ein Verwandter der andern dasigen Hautmanns, der sich fast in allen Arten grösserer und kleinerer Bildnerei, auch in Elf. versucht hat.

Ferdinand Boy, Lehrer am kön. Gewerbinstitute zu Berlin, bewährter Bildner in Holz und Elf., von dem man z. B. auf der Berl. Ausst. 1844 Holz- und Elfen-

beinreliefs sah, die er auf der Maschine geschnitten hatte. Die Vortrefflichkeit dieser Arbeiten ward allgemein anerkannt.

Schrödl, ein Bildhauer zu Wien, der sich ebenfalls durch Elfenbeinreliefs Namen erworben hat.

Anton Dietrich (geb. zu Wien 1799), Bildhauer und Kreuzschnitzer.

Simon Schubert, wieder ein Wiener Bildner in Elf. Von ihm befand sich auf der Wiener Ausst. 1846 eine „Maria auf der Erdkugel.“ Man rühmte die Arbeit, fand aber die Züge der heil. Jungfrau nicht edel genug.

Winther, ein dänischer Bildhauer, namentlich ausgezeichnet als Kleinbildner in Elfenbein. In den J. 1844 und 45 ward über ihn und seine Arbeiten aus Rom berichtet. Auf der im Jan. 1845 eröffneten Ausstellung in den Räumen am Popoloplatze zogen Winthers Elfenbeinwerke die Aufmerksamkeit besonders an; es befanden sich darunter mehre Bildnisse in Basrelief, von grosser Aehnlichkeit und kunstvoller Ausführung, sowie eine fusshohe Minervenstatuette im edelsten griechischen Style.

Karl Friedrich Voigt (geb. 1800 zu Berlin), Medailleur zu München, berühmter Meister im Stempel- und Edelsteinschnitt, der bis zum J. 1825 sich auch mit Glück im Elfenbeinschneiden versucht hat. Ein schön und zart in erhobener Arbeit ausgeführtes Bildwerkchen: „Amor als Löwenbändiger mit der Leier“ kam in den Besitz des Preussenkönigs Friedr. Wilh. III. Auch ward durch Voigt ein Bildniss dieses Fürsten in Elf. ausgeführt.

Johann Karl Fischer, Medailleur und Edelsteinschneider zu Berlin, zugleich der jetzige Hauptmeister im Elfenbeinschnitzfach. Wie Karl Fischer zu den Grössten unter den Stempelschneidern nicht nur unsers Gesammtvaterlands, sondern unsrer Zeit überhaupt zählt, so steht er nicht minder auch in andern der Medailleurkunst verwandten Fächern ähnlich gross da. So hat er namentlich auch in der Behandlung des Elfenbeins das meisterlich Vollendete mit gleicher Sicherheit zu erreichen gewusst.

Geraume Zeit hindurch hatte man soviel Mangelhaftes, Mattes, sklavisch Nachahmendes im Fache der Elfenbeinschnitzkunst gesehen, dass der Glaube, die schöne Behandlung dieses Faches, wie an den Arbeiten des 17. Jahrh., sei ganz verloren gegangen, wohl verzeihlich sein mochte. Da tritt ein Künstler auf, welcher all der sehr schwierigen Bedingnisse dieser Technik Herr ist, und das lieblichste Gebild entsteht unter seiner werkthätigen Hand. Wir erinnern hier an das von Karl Fischer im Herbst 1845 vollendete, von den Kunstfreunden auf der Berl. Ausst. 1846 mit gerechtester Bewunderung betrachtete Elfenbeinrelief, welches eine höchst anmuthreiche Verbildlichung der klassischen Sage von Phrixus und Helle bietet. Es ist ein Medaillon von fast fünf Zoll im Durchmesser, ungerechnet den breiter vorstehenden Rand des Elfenbeins. Aus beträchtlich vertieftem Grunde erhebt sich die Gestalt des Widders, der die Flut durchschwimmt, auf seinem Rücken das Geschwisterpaar Phrixus und Helle, die vor den Ränken der bösen Stiefmutter an ferner Küste Zuflucht suchen. Die Composition hat die graziöseste Naivetät. Phrixus, im Uebergangsalter vom Knaben zum Jüngling, sitzt in entschlossener Reiterstellung auf dem stattlichen Thiere, vor ihm die etwas jüngere Schwester, welche im Gefühle geschwisterlicher Sicherheit sich an ihn schmiegt. Beide schauen den Wasserpfad zurück, den sie durchmessen haben; Phrixus hält seinen Mantel, der sich wie ein Segel hinter ihnen bläht, mit aufgehobener Rechten fest. Körper- und Gesichtsbildung, auch das Kostüm, entfernen sich leise von der Antike, aber die Darstellung gewinnt dadurch für uns nur um so mehr an Frische und Innerlichkeit; es ist ein leiser romantischer Hauch darin, der das alte Märchen für unser Gefühl wieder mit individueller Wärme beseelt. Durchweg liegt auch hier das feinste Formengefühl zum Grunde, und wie die Beiden bequem und leicht auf dem Widder sitzen, so erscheinen ihre Gestalten in vollem glücklichsten Einklange, jedes ihrer Glieder in zartester Bewegung und von allem conventionellen Wesen frei. Der Ton des Elfenbeins ist hierbei zugleich von sehr günstiger Wirkung.

Es ist gewiss ein Zeichen wahrhafter Kunstblüte, wenn sich auch in den kleinen Fächern und Zweigen der Kunst, die man mit Unrecht öfters als untergeordnete bezeichnet, eine selbständige Thätigkeit geltend macht, wenn sie aufhören zu kopiren und nachzuahmen, was von den Meistern der sogen. höheren Fächer erfunden und vorgearbeitet ist. Es zeigt, dass die künstlerischen Kräfte nicht ausschliesslich an einzelne bevorzugte Individuen geknüpft sind, dass sie vielmehr schon die Masse der künstlerisch Producirenden durchdrungen haben. Ueberhaupt ist mit dem Kopiren oder mit dem Vormachen behufs der Kopirung gar wenig gethan. Jedwede Kunstgattung, sei sie auch noch so unscheinbar, hat ihr eigenthümliches Feld, ihre eigenthümlichen Bedingnisse, und nur wer diese so genau kennt, dass er sich in ihnen

mit vollkommener Freiheit bewegt — also nur der Techniker dieses besondern Faches — ist im Stande, dasselbe in ganz befriedigend künstlerischer Weise auszuprägen.

Elgin-marbles, Elgin-Marmors. So nennt man unangenehmer Weise die weltberühmten Bildwerke, welche der Kunsträuber Lord Elgin vom Parthenon auf der Akropole Athens herunterschlagen und nach England schaffen liess. Es geschah dies wenige Jahre vor dem Freiheitskampfe, durch welchen Griechenland politisch wiedergeboren ward. Besagter Lord, damals Botschafter bei der Pforte, machte von der türkischen Erlaubniss, die ihm Ausgrabungen auf der Akropolis etc. und Wegnahme des Friesschmuckes der Tempel verstattete, jenen unseligen, die erhabensten Reste des hellenischen Alterthums schändenden Gebrauch, in Folge dessen die meisten der über 2000 Jahre alten Skulpturen, Arbeiten aus der hohen Kunstzeit des Pheidias, ihrer natürlichen Stelle entrückt worden und in die Londner Todtenkammer der Kunst, gen. *British Museum*, gewandert sind. In dem Reisegedicht „Childe Harolds Pilgerfahrt" hat Lord Byron seinen unedlen Mitlord in eine Hölle von singenden Flammen versetzt, in welcher der englische Varro furchtbar für seine Frevel büsst und aus der ihn kein Gott und kein Heiland je erretten kann. — Im weitern Sinne bezeichnet man mit „Elgin-marbles" überhaupt die dem britischen Museum einverleibten Elginsche Sammlung, deren Bestände nicht allein die Bildwerke aus Athen, sondern auch von andern Orten zusammengebrachte Antiken ausmachen.

Elias, ein Wundermann und Profet des alten Bundes, der gewöhnlich mit einem Schwert in der Hand und mit einem Kinde zur Seite dargestellt wird. Mit dem erstern erinnert er an die im ersten Buche der Könige (K. 18, V. 40; K. 19, V. 1) berichtete Tödtung der Baalspriesterschaft.

„*Elia aber sprach zu ihnen: Greifet die Profeten Baals, dass ihrer Keiner entrinne. Und sie griffen sie. Und Elia führete sie hinab an den Bach Kison, und schlachtete sie daselbst.*"

Mit dem Kinde erscheinend erinnert er an den Sohn der Wittwe zu Zarpath (Sarepta), den er wieder lebendig gemacht hatte. Laut 1. Buch der Könige, Kap. 17, V. 19 ff.

„*Er sprach zu ihr: Gib mir her deinen Sohn. Und er nahm ihn von ihrem Schooss, und ging hinauf auf den Saal, da er wohnete, und legte ihn auf sein Bette. Und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, hast du auch der Wittwe, bei der ich ein Gast bin, so übel gethan, dass du ihren Sohn tödest? Und er maas sich über dem Kinde dreimal, und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, lass die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen. Und der Herr erhörete die Stimme Eliä, und die Seele des Kindes kam wieder zu ihm und ward lebendig. Und Elia nahm das Kind und brachte es hinab vom Saal ins Haus, und gab es seiner Mutter und sprach: Siehe da, dein Sohn lebet! Und das Weib sprach zu Elia: Nun erkenne ich, dass du ein Mann Gottes bist, und des Herrn Wort in deinem Munde ist Wahrheit.*"

Auch erscheint Elias in den Darstellungen von einem Engel und von Raben begleitet. Jener ist bald der himmlische Bote, welcher dem nach dem Pfaffenmorde vor dem Zorne der Isebel in die Wüste geflüchteten und unter einem Wacholderbaum eingeschlafenen Mann Gottes ein geröstetes Brot und eine Kanne mit Wasser zu Häupten legt, bald versinnlicht er auch überhaupt jene Stimme des Herrn, die in Nöthen zum Profeten zu kommen pflegte; die Raben aber deuten auf eine andre wunderbare Speisung Eliä. In der Theurung unter dem Könige Ahab, welche Elias diesem verkündigt hatte, kam das Wort des Herrn zum Profeten und sprach:

Gehe weg von hinnen und wende dich gen Morgen, und verbirg dich am Bache Krith, der gegen den Jordan fliesst. Und sollst trinken vom Bach, und ich habe den Raben geboten, dass sie dich daselbst sollen versorgen. Er aber ging weg und setzte sich an den Bach Krith, und die Raben brachten ihm Brot und Fleisch des Morgens und des Abends, und er trank des Bachs.

Das bedeutsamste Moment der Geschichte dieses Wunderprofeten ist seine Himmelfahrt, die schon auf den altchristlichen Sarkofagen häufig vorgestellt wird, um das Aufsteigen der frommen Seelen anzudeuten (nach der Ursage vom frommen Henoch, welchen Gott aufgenommen). In dieser Bedeutung kommt die Himmelfahrt Eliä auch auf dem berühmten Pamfilischen Sarkofage vor. Ausserdem aber nahm die altchristliche Kunst die Auffahrt jenes alten Profeten für ein Vorbild der Himmelfahrt Christi und stellte die letztere unter dem Bilde jener dar.

Geschildert wird Elias der Thisbiter aus den Bürgern Gilead als ein Mann mit „raucher Haut" und mit einem „Ledergurt um die Lenden." Als ihn der Herr im Wetter gen Himmel holen wollte, ging er mit Elisa von Gilgal. Und als Elias und Elisa am Jordan standen, nahm Ersterer seinen Mantel, wickelte ihn zusammen und

schlug ihn ins Wasser. Da theilte sich das Wasser auf beiden Seiten, und sie gingen trocken durchhin. Und als sie hinüberwaren, sprach Elias zu Elisa: Bitte, was ich dir thun soll, eh' ich von dir genommen werde. Elisa aber sprach: „dass dein Geist bei mir sei zwiefältig!“ Da sagte Elias: Du hast ein Hartes gebeten; doch so du mich sehen wirst, wenn ich von dir genommen werde, so wird es ja sein; wo nicht, so wird es nicht sein.

Und da sie miteinander gingen und er redete, siehe da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen, und schieden die Beiden von einander, und Elia fuhr also

Nach Friedrich Overbeck's Erfindung.

im Wetter gen Himmel. Elisa aber sahe es und schrie: Mein Vater, mein Vater, Wagen Israels und seine Reiter! Und sahe ihn nicht mehr. Und er fassete seine Kleider und zerriss sie in zwei Stücke. Und hob auf den Mantel Eliä, welcher entfallen war, und kehrete um. (2. Buch der Könige, K. 2.)

Elias-Darstellungen von deutschen Meistern. Das Opfer Eliä von Lukas Kranach dem Aeltern, vormals in der Schlosskirche zu Torgau, jetzt in der kath. Hofkirche zu Dresden. Der auf dem Flammenwagen durch die Lüfte fahrende Elias, — eine poesievolle Composition von Friedrich Overbeck, nach welcher

wir ein Abbild in Holz mittheilen. Die Sepiazeichnung dieses in der grossartigen Auffassung an die Antike erinnernden Bildes besass noch im J. 1837 der Kunsthändler Velten zu Karlsruhe. Elias auch im Overbeckschen Parnass der christlichen Kunst, jenem grossen Oelbilde, welches der Meister für das Frankfurter Kunstinstitut ausführte. Hier ist zu Elias, als das Ebenbild des Profeten, Johannes gesellt. „Der Profet in der Wüste vom Engel gespeist“, ein schönes Gemälde des bedeutenden Düsseldorfer Künstlers J. G. Meyer von Bremen. Der Engel neigt sich in edler Haltung zu dem greisen ruhenden Profeten und ist so ätherisch zart gebildet, dass man keine Worte finden kann, das Lob dieser Figur genügend auszusprechen. Eine gelungene Darstellung des Profeten in der Wüste auch von einem andern Zöglinge der Schadowschen Schule: Moritz Berendt von Berlin. Elias von den Raben gespeist, Zeichnung und Radirung von Franz Sigrist.

Darstellungen von italischen Meistern. „Elias in der Wüste vom Engel gespeist“, eins der vollendetsten Gemälde von Guido Reni im Dome zu Ravenna. Eliasbild von Guercino im Palaste Barberini zu Rom. Der Profet bei der Wittwe von Sarepta, die ihm mit ihrem Knaben die leeren Oelgefässe weist: Gemälde mit halben Figuren von Bernardino Strozzi, gen. *il Capuccino*. (In der k. k. Gall. zu Wien, Nr. 3 im 6. Zimmer der ital. Schulen.) Das Opfer Eliä vor den abgöttischen Israeliten, eine Radirung von Giordano, bezeichnet: *L. Jordanus f. Francesco Palmiero formis.*

Eliasbilder von französischen Meistern. Hieher rechnet sich der ganz eigenthümliche Bilderschmuck der Kirche *S. Martino ai monti* zu Rom, in welcher man eine Reihe landschaftlicher Darstellungen in Fresko sieht, mit Figuren, welche Scenen aus dem Leben des Profeten Elias darstellen. Die Landschaften sind von Kaspar Dughet und die Staffirungen (angeblich) von Nikolaus Poussin. Elias und die Wittwe von Sarepta in einer schönen Landschaft, gestochen nach eigner Erfindung von Adrian Manglard (gest. 1760), in welcher Composition die Landschaft wiederum Alles und das Figürliche wenig besagt.

Darstellungen von Niederländern. Geschichte des Profeten in vier Blättern von Heinrich Goltzius (aus dessen erster Zeit). Drei Compositionen von Abraham Bloemaert: der Profet bei der Wittwe, der Profet in der Wüste von den Raben genährt, und die Auffahrt des Elias, wo Elisa dessen fallenden Mantel ergreift; alle drei durch schöne Stiche von *Jan van Saanredam* bekannt. Zwei Gemälde von Peter Paul Rubens: Elias vom Engel in der Wüste gespeist und getränkt (eine grosse für ein Karmeliterkloster bei Madrid gemalte, jetzt im Louvre befindliche Darstellung, gestochen von *Lauwers*) und die Himmelfahrt Eliä auf dem feurigen Wagen (ein in der 1717 abgebrannten Jesuitenkirche zu Antwerpen befindlich gewesenes Bild, von welcher durch Blätter von *Jan Punt* und *J. J. Preisler* bekannten Darstellung eine Meisterskizze in der Gall. zu Gotha getroffen wird). „Elias durch die Raben ernährt“, ein Blatt nach David Vinckebooms, gestochen von *Jan van Londerseel.* Vier Eliasbilder von Peter Potter, dem Vater Paul Potters: El. bei der Wittwe, El. vom Engel bedient, El. durch die Raben gespeist, und die Auffahrt Eliä, in vorzüglichen Stichen von *Peter Nolpe* bekannt. (Blätter in gr. Querfol.) „Elias in der Wüste Brot durch den Engel empfangend“, Gemälde von Thomas Willebort, gen. *Boschaert.* (Im Belvedere zu Wien, Nr. 19 im 3. Zimmer der niederl. Schule.) „Der heilige Vater Elias vom himmlischen Vater gesegnet“, Gemälde von Erasmus Quellinus, im Stich von *Lauwers* bekannt. „Elias ruft Gott an gegen die Baalsdiener“, Gemälde von Barthel Breemberg, Stich von *P. Nolpe.* Von dem gediegenen Stecher Nolpe, der zugleich Maler war, auch ein Blatt nach eigner Erfindung: das Opfer Eliä.

Englische Elias-Darstellungen. Die Erweckung des Sohnes der Wittwe, nach Th. James Northcote in schwarzer Manier gestochen von *John Murphy.* (*Elijah raising the Widow's Son.* In Grossfol.) Die Himmelfahrt Eliä — *the ascent of Elyah* — Blatt nach Lane, ebenfalls in Schwarzkunst ausgeführt von *John Martin.*

Elieser und Rebekka. Die köstliche Geschichte Eliesers von Damaskus, des Hausvogtes oder ältesten Knechtes Abrahams, der mit zehn Kameelen gen Mesopotamien auszog und am Brunnen vor der Stadt Nahor die edle Dirne fand, welche er zum Weibe für Isaak suchte, wird erzählt im 24. Kapitel des 1. Buches Mose. Die hier umständlich geschilderte Brunnenscene ist eine der dankbarsten Aufgaben für die Malerei und hat auch oft von tüchtigen Meistern bedeutsame Behandlung erfahren. Wir heben nur folgende Werke hervor. Im Museo del Prado zu Madrid: Elieser und Rebekka am Brunnen von Paul Veronese, nach welchem Gemälde man Stiche von *F. A. Meloni* u. A. hat. Zwei Compositionen der Brunnenscene von Carlo Maratti, gestochen von *R. van Audenaerd.* El. u. Reb. von Hermann

Swanevelt, gestochen von *J. G. Primavest.* Ein Gemälde in der Dresdner Gallerie: die dem alten Elieser den Trunk reichende schöne Rebekka von dem Genueser Bernardo Strozzi. Eine ausgezeichnete Darstellung des aus Rebekka's Kruge trinkenden Elieser von Horace Vernet, welches ganz naturalistisch (genrehaft) aufgefasste, aber eigenthümlich grossartig ausgeprägte Bild durch und durch Orientalismus athmet. Ein Gemälde im Stuttgarter Museum von Friedrich Dörr aus Tübingen: Rebekka reicht am Brunnen dem alten Elieser den Krug hin, indess ein Knabe bei den Kameelen seiner wartet; im Hintergrunde mehre Gebäude auf einer Felsenhöhe, über welche der Weg führt, dort in der Nähe einer Baumgruppe ein Hirt mit Schafen. (Eine Leinwand von 7 Fuss 1 Zoll Höhe bei 8 Fuss 8 Zoll Breite.) Von Julius Schnorr von Karolsfeld eine reiche Composition des Elieser und der Rebekka am Brunnen, Sepiazeichnung aus dem J. 1820. (Diese durch Lithographie bekannt gewordene Handzeichnung befand sich in der Samml. Veit Hans Schnorrs, des Vaters, zu Leipzig. Daselbst waren auch zwei denselben Gegenstand betreffende

(*Elieser bietet der Rebekka durch einen Diener die goldenen Spangen an. Nach Luca Giordano.*)

Federentwürfe von Julius.) Von Bonaventura Genelli in München die herrliche Zeichnung des Elieser, wie er der Rebekka die Armspangen anlegt, während zwei Diener ihr noch andern Schmuck darbieten; charakteristisch aufgefasste orientalische Gestalten, im Hintergrunde Kameele. Von August Richter in Dresden das vortreffliche Bild der Rebekka am Brunnen, welches durch den Stich von *A. Krüger* bekannt ist. Endlich nennen wir noch, freilich nicht als zu empfehlendes Muster, eine Darstellung von dem Neapolitaner Giordano, dem bekannten *Fa presto,* der die Anbietung des Armschmuckes geschildert hat. (Vergl. das beigedruckte Abbild in Holz.) — Darstellungen Isaaks und Rebekka's bilden wieder eine eigne Klasse. Von Raffael ein Fresko: Isaak die Reb. liebkosend (in der 5. Arkade der vatikanischen Loggien). Von dem Schlesier Friedrich Bouterwek in Paris ein um 1840 vollendetes, vielbewundertes Oelgemälde: Isaak und Rebekka, bekannt durch den höchst kostbaren Stich von Allaix, den der Kölnische Kunstverein zum Nietenblatt für 1842—43 bestimmte.

Eligius der Heilige, Bischof von Noyon (gest. im J. 659), wird mit Hammer und Zange — den Zeichen seines früheren Standes — dargestellt. Er war Goldschmied und Münzmeister unter dem Frankenkönige Klotar II. gewesen, und hatte als Laie bereits viel zur Verbesserung des Kirchenwesens gethan. Der allen Legendenwundern zum Grunde liegende Gedanke, dass ein ernstliches Gebet des Gerechten viel vermöge und dass der lebendige und zuversichtliche Christenglaube mächtig genug sei, Berge zu versetzen, wird durch die Erzähler und Darsteller der frommen

Sage vom heil. Eligius auf höchst absonderliche Weise anschaulich gemacht, indem man den Heiligen als Hufschmied einen — vom Pferd getrennten Fuss beschlagen lässt, während das Thier, das nicht hatte still halten wollen, auf drei Beinen stehend warten muss, bis ihm der Fuss wieder angesetzt wird. Eligius ist auf diese Sage hin Patron der Schmiede (auch der Schlosser) geworden. Mit zwei andern Heiligen, dem Erzbischof Dunstan von Canterbury und dem Bischof Bernward von Hildesheim, übt er zugleich das Patronat über das Goldschmiedgewerb. Alte Klosterschriften erzählen von Eligius, dass er viele Heiligenschreine meisterlich mit Cälaturen (getriebenen Arbeiten) von Gold und Silber ausgestattet habe. — Darstellungen dieses Heiligen machen sich sehr selten. Als ein vorzügliches Gemälde ist der St. Eligius in der Martinskirche zu Prag anzuführen. Es ist ein Werk des Eklektikers Karl Screta, der sich hier selbst in der Gestalt des Heiligen dargestellt hat. Einen schönen Stich dieses Bildes besitzt man von *M. Küsel.*

Elina, etruskische Namensform für die griechische Helena.

Elis, Name einer griechischen Landschaft und des Hauptortes derselben. Die Landschaft Elis, auf der vom ionischen Meer bespülten Westseite des Peloponnes, stand bei den alten Hellenen lange Zeit in Heiligkeit wegen des Cultus des olympischen Zeus in der Thalebene Olympia, wo der Tempel und Hain (Altis) des allgewaltigen Gottes war und das herrliche Nationalfest gefeiert ward. Der heilige Charakter, welcher sich dieser Landschaft aufgedrückt hatte, sicherte ihr beglückenden Frieden; die Bewohner genossen Priesterrechte und wurden mit allem Ungemache des Krieges verschont. Daher waren auch alle Orte (selbst die Hauptstadt) hier ländlich offen; erst in spätern Zeiten ward eine Befestigung wenigstens des Hauptorts nöthig. Tempel an Tempel verschönten die Landschaft, und wo die ämsige Kultur nicht aufräumte, glich der üppige Boden völlig einer Blumenwildniss. Hier gedieh, und sonst nirgends in Griechenland, die köstliche Byssusstaude, welche Pausanias an Feinheit, wenn auch nicht an Farbe, der ebräischen gleichstellt. Indess ging die Friedensblüte von Elis mit dem Peloponnesischen Kriege zu Ende. Die Athener waren die Ersten, welche sich über die Heiligkeit dieser Küstengegend hinwegsetzten und plündernd die Landschaft der Eleer durchzogen; dem bösen Beispiele folgten dann die Lakedämonier, die Arkadier und die Makedonier. — Der Hauptort Elis hatte sich während der Perserkriege aus acht Flecken zusammengesiedelt, wurde aber erst in der Spätperiode seines Glanzes durch Anlegung einer Akropolis feste Stadt. Elis bestand noch zur Römerzeit. Im 2. Jahrh. nach Chr. sah und beschrieb Pausanias die dasigen Merkwürdigkeiten: Agora (Marktplatz), Gymnasien, Tempel, Hallen, Burgplatz etc. Vergl. Buch VI. der Pausanischen Periegese, K. 23—26. An der Stelle des alten Elis liegt jetzt Paläopoli bei Gastuni, nach Andern Kaltivia etc.

Elisa, der Profet, der mit Elias gen Bethël und Jericho und durch den Jordan ging und die Himmelfahrt seines Meisters schaute, wird dargestellt mit einem zweiköpfigen Adler über dem Haupte oder auf der Schulter, weil er sich — laut 2. B. der Könige, Kap. 2, 9. — den zwiefältigen Geist des Elias erbeten hatte. Als Elias im feurigen Wagen auffuhr, hob Elisa den dem Profeten entfallenen Mantel auf und kehrte zum Ufer des Jordan zurück:

„*Und nahm denselben Mantel Eliä, der diesem entfallen war, und schlug ins Wasser und sprach: Wo ist nun der Herr, der Gott Eliä? Und schlug ins Wasser, — da theilte sichs auf beiden Seiten und Elisa ging hindurch. Und da ihn sahen der Profeten-Kinder, die ihm genüber zu Jericho waren, sprachen sie: Der Geist Eliä ruhet auf Elisa, und gingen ihm entgegen, und beteten an zur Erde.*“

Von Jericho ging Elisa hinauf gen Bethël, und als er den Bergpfad hinanstieg, kamen kleine Buben aus der Stadt, die verspotteten ihn und riefen: Kahlkopf, Kahlkopf, komm herauf! Da wandte sich der Mann Gottes um, und als er die Buben sah, fluchte er ihnen im Namen des Herrn. „*Da kamen zween Bären aus dem Walde und zerrissen der Kinder zweiundvierzig.*“

Von Elisa's weiteren Wundern ist zunächst bemerkenswerth die Erweckung des Sohnes der Sunamitin. Elisa war auf dem Berge Karmel; dahin kam zu ihm das sunamitische Weib auf einer Eselin. Als die Frau die Füsse des Profeten berührte, wollte dessen Knabe Gehasi es wehren, aber der Mann Gottes sprach: Lass sie, denn ihre Seele ist betrübt! Und er sprach weiter zu Gehasi: Gürte deine Lenden und nimm meinen Stab in deine Hand und gehe hin — so dir Jemand begegnet, so grüsse ihn nicht, und grüsset dich Jemand, so danke ihm nicht — und lege meinen Stab auf des Knaben Antlitz. Gehasi aber ging der Mutter des Knaben voraus und legte den Profetenstab auf das Antlitz des Knaben, — doch da war keine Stimme noch Spur von Gefühl. Und er kam wieder zum Profeten und sprach: der Knabe ist aufgewacht. Da schritt Elisa selber ins Haus und sah, dass der Knabe todt lag auf seinem

Bette. Und er schloss die Thür zu und betete eifrig zum Herrn. Dann legte er sich auf das Kind und legte seinen Mund auf des Kindes Mund, und seine Augen auf des Kindes Augen, und seine Hände auf des Kindes Hände, und breitete sich also über dasselbe, dass dessen Leib warm ward. Er aber stand wieder auf und ging im Hause betend einmal herum und breitete sich dann abermals über das Kind. „*Da schnaubte der Knabe siebenmal, darnach that der Knabe seine Augen auf.*“ Und Elisa rief den Gehasi und sprach: Rufe die Sunamitin. Und als sie kam sprach er: Da nimm hin deinen Sohn! Sie aber fiel Gott preisend zu des Profeten Füssen und freute sich ihres Sohnes.

(*Das Beilwunder. Nach einer Zeichnung von Overbeck.*)

Das Beilwunder. — Die Kinder der Profeten sprachen einst zu Elisa: Siehe, der Raum, den wir vor dir bewohnen, ist uns zu eng. Lass uns an den Jordan gehen und einen Jeglichen daselbst Holz holen, damit wir uns dort eine Stätte bauen, drin wir wohnen können. Er sprach: Gehet hin. Darauf sagte Einer: Mann Gottes, gehe mit deinen Knechten, und Elisa sprach: Ich will mitgehen.

„*Und er ging mit ihnen. Und da sie an den Jordan kamen, hieben sie Holz ab. Und da Einer ein Holz fällete, fiel das Eisen ins Wasser. Und er schrie und sprach: Ach, mein Herr! noch dazu ist es erborgt! Aber der Mann Gottes sprach: Wo ist es*

entfallen? Und da er ihm den Ort zeigte, schnitt er ein Holz ab und stiess daselbst hin. Da schwamm das Eisen. Und er sprach: Hebe es auf. Da reckte er seine Hand aus und nahm es."

Darstellungen. — Von Gillis van Conincxloy eine Gebirgslandschaft mit zwei Bären, welche die 42 Kinder zerreissen, die den Profeten verspottet hatten. Gestochen von *Nik. de Bruyn.* — Elisa ergreift den fallenden Mantel des auffahrenden Elias, Composition von Abraham Bloemaert, Stich von *Jan Saanredam.* — Elisa erweckt den Todten. Gemälde von Rembrandt in der Samml. des Sir Richard Colt-Hoare. Schwarzkunstblatt von *Earlom.* — Elisa nach der Stelle im 2. B. der Könige, K. 6, 32. Gemälde von Rembrandt, früher in der Samml. des Bartolommeo Bernardi zu Venedig, wo *Pietro Monaco* dasselbe stach. — Der Profet und die losen Kinder von Bethël, in einem sehr selten vorkommenden radirten Blatte vom Maler Jan oder Josse van Ossenbeeck. — Elisa mit seinem Stabe das in den Fluss gefallene Beil heraufholend, in einer sehr schönen Sepiazeichnung von Friedrich Overbeck, die sich noch 1837 im Besitze des Kunsthändlers Velten zu Karlsruhe befand. Nach dieser von *Ruscheweyh* 1827 (kleiner 1836) gestochenen Zeichnung ist beifolgender Holzschnitt bei Ed. Kretzschmar gefertigt.

Elisabeth, die Gemahlin des Priesters Zacharias zu Jerusalem, war ein Weib von den Töchtern Aarons und lebte mit ihrem Manne in grosser Gottseligkeit. Beide waren schon von vorgerücktem Alter, aber noch hatte kein Kind das Glück ihrer Ehe gemehrt. Da geschah es, dass dem Zacharias, als er eines Tages das Rauchopfer im Tempel verrichtete, ein Engel des Herrn erschien. Wie nun Zach. den himmlischen Sendling zur Rechten am Rauchaltare erblickte, durchfuhr ihn ein Schauer ob der blendenden Erscheinung. Aber der Engel sprach zu ihm: Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein Gebet ist erhört und dein Weib wird dir einen Sohn bescheeren, den du Johannes nennen sollst! Dieser aber, dein Sohn, wird gross sein vor dem Herrn, und er wird noch im Mutterleibe erfüllet werden vom heiligen Geiste! Und er wird vor dem Herrn herwandeln im Geiste und in der Kraft des Elias, zu bekehren die Herzen und zuzurichten dem Herren ein bereitetes Volk! Und Zacharias sprach zum Engel: Wie soll ich solches erkennen, da ich alt bin und mein Weib nicht minder betaget? Aber der Engel erwiderte: Siehe, ich bin Gabriel, der vor Gottes Throne stehet, und bin gesandt dir solches zu verkündigen. Und weil du mein Wort nicht mit Glauben empfangen, sollst du verstummen bis zum Tage, da solches geschehen wird! — Das Volk nun, welches draussen vor dem Heiligthum auf den Priester harrete, verwunderte sich, dass Zacharias so lange im Tempel verweilte. Da trat er endlich heraus, und siehe, die Stimme versagte ihm, und er winkte dem Volke und ging stumm durch die Menge. Und es begab sich nach einigen Tagen, dass sich Elisabeth Mutter fühlte. Und sie verbarg sich ganze fünf Monde, im Stillen sich freuend und Gott preisend, der die Schmach der Unfruchtbarkeit von ihr genommen. Inzwischen aber war auch Elisabeths Freundin, die Jungfrau Maria aus dem Stamme Davids, gesegnet worden. Diese hatte einen Zimmermann, Namens Josef, zum Vertrauten, aber der Engel Gabriel kam zu ihr in ihr Gemach zu Nazareth und sprach: Gegrüsset seist du, Maria, du Gesegnete unter den Weibern! Und Maria erschrack sehr ob der Rede. Der Engel aber sprach: Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast Gnade gefunden bei Gott und wirst gebären einen Sohn, dem du den Namen Jesus geben sollst. Und da Maria frug: Wie soll das zugehen, sintemal ich nichts vom Manne weiss? erwiderte der Engel: So wird der heil. Geist über dich kommen und die Kraft des Höchsten dich überschatten, darum auch das Heilige, das du gebierst, Gottes Sohn genannt wird! Und siehe, Elisabeth, deine Befreundete, ist auch schwanger mit einem Sohne, sie, die schon alt und als Unfruchtbare verschrieen ist! Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. Und als der Engel dieses gesprochen, sprach Maria in ihrer Demuth: Mir geschehe wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr. Maria aber stand auf in den Tagen ihrer Schwangerschaft und ging mit Beschwer auf das Gebirge nach der Stadt Juda. Und kam zum Besuch in das Haus Zachariä und grüsste Elisabeth. Und als Elisabeth den Gruss der Maria vernahm, hüpfte das Kind in ihrem Leibe. Und Elisabeth ward voll des heiligen Geistes und rief laut: Gesegnet bist du unter den Weibern, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes! Siehe da ich die Stimme deines Grusses hörte, hüpfte vor Freuden das Kind in meinem Leibe. Und selig bist du, die du geglaubet hast, denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist! Und Maria sprach: Meine Seele erhebt den Herrn und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes! Und Maria blieb bei Elisabeth gegen drei Monde; darnach kehrte sie wieder heim. Für Elisabeth aber war bereits die Zeit da, wo sie gebären musste. Und sie gebar einen Sohn. Und ihre Nachbarn und Freunde kamen am achten Tage das Kindlein zu be-

schneiden, und wollten es nennen nach dem Vater Zacharias. Und da der Vater nicht sprechen konnte, sprach die Mutter: Mit nichten, sondern er soll Johannes heissen. Und man winkte dem Vater. Dieser aber forderte ein Täflein, schrieb und sprach plötzlich: Er heisst Johannes. Und sie verwunderten sich Alle. Und von Stund' an war dem Zacharias die Rede wiedergegeben, und er lobte Gott und ward erfüllt vom heiligen Geiste, so dass er auch weissagte. Und sein Kindlein wuchs und ward starken Geistes, und es predigte der Jüngling in der Wüste und es taufte der Mann am Jordan.

Die Rolle, welche die Mutter des Johannes, des Vorläufers Christi, in den Darstellungen religiöser Kunst spielt, ist von besondrer Bedeutung nur in der Hauptvor-

Elisabeth und Maria.
(Nach Raffaels Gemälde im Escurial.)

stellung der Heimsuchung oder des Besuchs der Maria bei Elisabeth. Zwar gehört die Johannesmutter zum Plenum der heiligen Familie und fehlt auch in vielen Darstellungen dieser Art nicht; doch muss sie begreiflicher Weise ebenso wie Anna, die Mutter Mariens, in der Familiendarstellung vor der Gottesmutter zurücktreten und mit einer hier mehr dort minder glänzenden Nebenrolle fürlieb nehmen.

Unendlich zahlreich sind die Heimsuchungsbilder, wo in der Regel nur die beiden Frauen: Elisabeth die Bejahrte und Maria die Jugendliche, im Zustande hoher Begeisterung das Lob Gottes verkündend dargestellt werden. Selten lässt sich Zacharias danebenblicken. — Jetzt ist jener Schwangerschaftsbesuch ein ziemlich undankbarer Gegenstand für die Kunst, der nun auch für Schauer jeder Art sehr an Inter-

Mariens Besuch bei Elisabeth. Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Maria novella.

esse verloren, seit der Glaube an das Heilige fehlt, was jene Frauen unter dem Herzen tragen sollen.

Unter den italischen Malerwerken, welche jenen Vorgang veranschaulichen, ist am Berühmtesten das Heimsuchungsbild, welches Raffael für die Kapelle des päpstlichen Kammerherrn Giovan Battista Branconio in S. Silvestro dell' Aquila in den Abruzzen malte. Maria ergreift mit jungfräulicher Scham die Hand der links herkommenden Elisabeth. Den Hintergrund bildet eine vom Jordan durchströmte Landschaft, wo Christus getauft wird, — ein Anachronismus, den sich Raffael wegen des Taufnamens des Bestellers erlaubte. Man liest auf dem Bilde: *Raphael Urbinas. f. Marinus Branconius fieri fecit.* Aus dieser Inschrift könnte man schliessen, dass Marino Branconio dieses Bild habe malen lassen, allein man liest auf einer Marmorplatte in besagter Kapelle, dass Joh. Baptist Branconio es bestellt habe. Laut einer archivarischen Notiz aus Aquila hat Raffael dafür einen Ehrensold von 300 Scudi empfangen. Wie hoch dieses Gemälde zu Aquila geschätzt wurde, beweist der Rathsbeschluss vom 2. April 1520, wonach unter keinem Vorwande eine Kopie davon gemacht werden durfte. Im J. 1610 wurde indess dem *Andrea Urbani* gestattet, es für den Hauptaltar der Compagnia dell' Umiltà nachzumalen. Ein andres Nachbild von *Pompëo Cesari* befindet sich im Hause des Marchese de Torres jener Stadt. Philipp IV. von Spanien erwarb das Urbild im J. 1665 und stellte es im Escurial auf. Im J. 1813 nahmen es die Franzosen mit nach Paris, wo es von Holz auf Leinwand übertragen ward. Seit 1822 ist es dem Escurial zurückgegeben. David Passavant, der neue Hauptschriftsteller über Raffael, ist der Meinung, dass Giulio Romano den grössern Theil dieses Gemäldes ausgeführt habe. Dasselbe ist übrigens von wundervoller Wirkung. Bei Betrachtung desselben bricht eine geistreiche Dame (Frau von Humboldt in ihrem Bericht über die raffaelischen Bilder in Spanien) in die Worte aus: „Selig der Glückliche, welchem ewig diese Bilder der Schönheit, diese Ideale erhöhter Menschheit vor der Seele schweben!" — Stiche nach besagtem Gemälde hat man von *Charles Pierre Jos. Normand*, Baron *Desnoyers* und Andern.

Eine ältere Darstellung ist das Fresko in der Kirche *Sta. Maria novella* zu Florenz, welches von der Hand des ersten Lehrmeisters Michelangelo's, Domenico Corradi del Ghirlandajo, herrührt. Der Maler bereicherte diesen Marienbesuch bei El. mit dem Bildnisse der damals (Ende des 15. Jahrh.) berühmten florentinischen Schönheit *Ginevra Benci*. Sie ist die grösste der drei Frauen auf der rechten Seite des Bildes. (Vergl. den Holzschnitt auf S. 419.)

Von dem Venezianer Fra Sebastiano del Piombo ein Besuch bei El. in der Gall. des Louvre. Ein Kniestück, bezeichnet: *Sebastianus Venetus faciebat Romae MDXXXI.* Die grossen Formen, der Adel der Charaktere dieses trefflichen Bildes zeigen den Einfluss des Michelangelo. Der graubräunliche Fleischton ist sehr gesättigt und harmonisch. Letzteres gilt auch von den Farben der Gewänder, welche hell und in den Lichtern freskoartig gehalten sind. Die Finger sind etwas spitz, die Falten etwas lahm. Dies Gemälde kam von Fontainebleau nach Paris. Es ist von *S. Thomassin* gestochen worden. Dieselbe Darstellung hat auch *Queverdo* geätzt und *Pigeot* mit dem Grabstichel vollendet.

Eine den Besuch bei El. vorstellende Skulptur kennt man von Francesco Moschino, dem Sohne des Simone Mosca. Sie befindet sich am Altare *della Visitazione* im Orvieter Dome und datirt aus dem J. 1533.

Gemälde der Heimsuchung vom Brescianer Moretto (gut gestochen von *Francesco Cecchini*). — Fresko von dem Florentiner Fr. Rossi in S. Giovanni della Misericordia zu Rom; eine figurenreiche Composition, welche durch *B. Passarotti* breit geätzt ward. *G. Ghisi* und *J. Matham* haben diese Darstellung von der Gegenseite gestochen, wo die Hauptgruppe der beiden Frauen links erscheint. — Gem. von dem Sieneser Marco di Pino (Marco da Siena), durch ein Blatt von *Cornelius Cort* bekannt, welches ohne den Namen des Stechers kursirt. — Gem. von dem Urbiner Federigo Baroccio, wo eine als Seltsamkeit berühmte, weit hergeholte Allegorie vorkommt. Der Maler hat nämlich auf den Monat Juli anspielen wollen, in welchen das Fest der Heimsuchung fällt, und zu diesem Behufe eine Figur mit Strohhut versehen. — Heims. der El., Malerradirung von Carlo Maratti.

Deutsche Darstellungen. In der Gemäldesammlung des Frhrn. von Lassberg zu Meersburg eine schöne altdeutsche Tafel: Maria und Elisabeth sich die Hände reichend, Erstere in grünem Kleide und blauem Ueberwurfe, Letztere in rothem Kleide und weissem Tuche, das schleierartig über den Kopf geworfen ist. Die Figuren in ¾ Lebensgrösse auf Goldgrund sind Kniestücke, waren aber ohne Zweifel früher ganz. Die eigenthümliche Anmuth in den Köpfen, die etwas magern Hände und der grossartig schön gedachte Faltenwurf deuten zusammen nebst der Farbenpracht auf Bar-

tholomäus Zeitblom als den Schöpfer dieser Figuren. Demselben schwäbischen Meister gehören in der Kapelle des hohenzollerschen Schlosses Krauchenwies acht Tafeln an, die zu seinen schönsten Werken zählen und unter andern auch die Darstellung der Zusammenkunft Mariens mit Elisabeth bieten. Auf diesem Bilde ist auch Josef, hinter Marien stehend, angebracht. Auf der Rückseite dieser Tafel ist Christus am Oelberg gemalt. — Eine schöne Composition von Albrecht Dürer in dessen 1511 herausgegebener Bilderreihe aus dem Marienleben: „Maria und Elisabeth vor Josefs Wohnung sich umarmend." Nachgestochen von *Marcantonio*. — Der Besuch bei El. von Hans Baldung, Flügelbild des berühmten Hochaltarwerkes zu Freiburg im Breisgau. In dieser schön gedachten Darstellung ist namentlich der Kopf der Elisabeth voll Ausdruck, das kunstlose Gewand derselben in gutem Style. Maria und die Landschaft des Hintergrundes sind der Hand eines spätern Auffrischers verfallen. — Heimsuchung von Veit Stoss, Schnitzwerk an dessen Altare vom J. 1523 in der Bamberger Marienkirche. — Bes. bei El. nach Bendemann in Holz gestochen von *Hugo Bürkner*.

Bilder von Niederländern. Die Besuchung Elisabeths von dem italisirten Dionys Calvart von Antwerpen (in der Gemäldegallerie der Petersburger Eremitage). — Schöne Composition des Marianischen Besuchs von Rubens, Flügelbild der berühmten Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathedrale. Bekannt durch die Stiche von *Peter de Jode* und *Paul Pontius*, sowie durch die gegenseitige Kopie des Jodeschen Blattes von *François Ragot*. Auf einem schönen Blatte mit der Adresse: *Corn. Galle et Corn. de Boudt exc.* ist der Mann mit dem Esel weggelassen. *J. Jeaurat* stach nach diesem Blatte 1719, *N. de Visscher* kopirte es für die grosse Bilderbibel, und *A. Voet* stach die Hauptfiguren der obern Gruppe: Maria, Elisabeth und Zacharias. — Ein Heimsuchungsbild angeblich von Rubens findet sich auch in der reichen Gallerie Borghese zu Rom. Der Gegenstand ist ganz herabgezogen in das Leben einer niederländischen Bürgerfamilie. Maria, den Kopf mit einem Reisehütchen bedeckt, geht, schon oben auf der Freitreppe angelangt, gemessen aber rüstig auf Elisabeth zu, welche als ein zahnloses, verschrumpftes, gutmüthig aussehendes Mütterchen (das in ihrem schwarzen Anzuge einer Landpfarrersfrau ähnelt) sie empfängt. Zacharias und Josef umärmeln einander. Eine Magd, ziemlich ungraziös und in eine holländische oder niederdeutsche Dorfschenke passend, klappert im Vorgrunde, wo Hühner umherlaufen, mit ihren Holzschuhen. Ein Weinstock rankt sich an der ländlichen Wohnung empor. Das Kolorit ist frisch, heiter und anmuthig, die Ausführung sorgfältig. — Von Pieter de Molyn von Harlem (dem *Cav. Tempesta* in Italien) ein Gemälde der Heims., wonach *Leonardo Norsini* (*Parasole*) einen Holzschnitt geliefert hat.

Unter den französischen Darstellungen ist bemerkenswerth das Heimsuchungsbild von Pierre Mignard, welches durch den Stich von *J. L. Roullet* bekannt ist.

Ausser den Besuchsbildern kämen noch die vielen heiligen Familien in Betracht, wo Elisabeth figurirt. Indess nennen wir nur das eine berühmte Bild, welches unter dem Namen der Perle im Escurial glänzt. Es ist dies Raffaels Darstellung der Maria und Elisabeth mit den Kindern. Die heil. Jungfrau, das Christkind auf dem Knie haltend, umfasst traulich die heil. Elisabeth, die sich in ihren Schooss stützt. Beide schauen freundlich nach dem kleinen Johannes, der dem göttlichen Gespielen Früchte in seinem Felle bringt. Nach diesem vielfach nachgebildeten Gemälde findet man in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg eine gelungene Porzellanplatte von Joh. Andr. Hirnschrot aus dem J. 1832.

Elisabeth, Name mehrer Fürstinnen christlicher Zeit, an deren Persönlichkeit und Lebensgeschichte Werke der Kunst anknüpfen. Die Berühmteste dieser fürstlichen Frauen ist die heilige Elisabeth von Ungarn und Thüringen. Sie war die Tochter des Königs Andreas von Ungarn und ward bereits als vierjähriges Kind mit dem elfjährigen Ludwig, Sohne des Landgrafen Hermann von Thüringen und Hessen, verlobt. Dies geschah, wie es heisst, durch die Vermittelung Klingsors, des hochberühmten Meistersängers und Arztes am ungarischen Hofe, den die Landgräfin Sophie auf Verlangen Heinrichs von Ofterdingen nach der Wartburg hatte kommen lassen, um beim Streite der grossen Minnesingerversammlung daselbst die letzte Entscheidung zu geben. Eine Gesandtschaft des Landgrafen Hermann holte das verlobte Kind nebst der reichen Mitgift aus Ungarn ab, und das kindliche Bräutchen wurde nun auf der Wartburg erzogen. Als das Mädchen ihr vierzehntes Jahr erreicht hatte, erfolgte ihre feierliche Vermählung mit dem jungen Landgrafen Ludwig VI. (im J. 1221). Dieser hatte in seinem 16. Jahre die Regierung der Thüringerlande angetreten, war in seinem 18. Jahre zum Ritter geschlagen worden und galt für die edelste Blüte des thüringischen Ritterthums, die sich während vielfacher Kämpfe in

Meissen, Schlesien und Mähren stets schöner und herrlicher entfaltete. Ein Jahr nach seiner Vermählung stattete er mit Elisabeth und ansehnlichem Gefolge einen Besuch am ungarischen Königshofe ab, wo Elisabeths Vater Andreas das junge Fürstenpaar mit grosser Pracht empfing und ihrem ritterlichen Gefolge viele Gelegenheit gab, sich in Turnieren mit dem ungarischen Adel zu messen. Reich beschenkt kehrten Ludwig und Elisabeth mit ihren Rittern und Reisigen nach Thüringen zurück und in allen Burgen ihrer Lande hallte die Kunde von der glänzenden Ungarfahrt wieder. Neue Fehden riefen den Landgrafen nach der Wartburg zurück, und während er in ritterlichen Zügen seine Tapferkeit und Ergebenheit gegen Kaiser und Reich bewährte und Unterdrückte gegen Gewaltthat schützte, übte sein liebes Gemahl Elisabeth daheim mit frommem Sinne die stille Tugend weiblicher Mildthätigkeit. Schon von zartester Kindheit an zeigte sich bei ihr ein tiefreligiöser Sinn, der ihrem Wesen etwas Schwermüthiges und Gedrücktes verlieh, so dass sie ausser ihrem Verlobten Niemandem am Hofe gefallen konnte. Hier hatte man bisher nur Gesang und Waffenklang geliebt, der bei ritterlichen Spielen von der Wartburg in die schönen Thäler und Auen hinaberscholl. Auch hielt sie gar nichts auf ihr Aeusseres, und geberdete sich schon als Kind in solcher Demuth, dass sie beim Eintritt in die Kirche ihre Krone ablegte, wie sie denn auch als Landgräfin es möglichst vermied mit solcher Prunkzier zu erscheinen. Inzwischen nahm ihre bis zur Magdsdemuth gehende Frömmigkeit einen völlig schwärmerischen Charakter an. Sie begann alle Freuden des Lebens mit Verachtung zu betrachten und brachte ganze Nächte mit Andachtsübungen zu. Ja der Pfaffe Konrad von Marburg, der über das weiche Gemüth der Fürstin die vollkommenste Herrschaft gewonnen, trieb Elisabeth bis zu den härtesten Selbstgeisselungen. Auch ihr Gemahl war von diesem geistlichen äusserlich sehr frommen Scheusal, dem würdigen Vorgänger Loyola's, umgarnt worden; er hatte diesem Manne, der alle Vernünftigdenkenden jener Zeit auf den Scheiterhaufen zu bringen suchte, die Aufsicht über Thüringens sämmtliche geistliche Lehen übergeben und ihn zum Beichtvater seiner Gemahlin ernannt. Einst hatte Elisabeth wegen Ankunft der Markgräfin von Meissen die Kirche versäumen müssen und war darauf dem zürnenden Priester, dem sie in ihrer geistigen Schwachheit unbedingten Gehorsam gelobt hatte, demüthig zu Füssen gefallen. Aber Konrad, mit diesem Fussfall nicht zufrieden, züchtigte eigenhändig die Kammerfräulein der Fürstin, welche diesmal durchaus an der Versäumniss Schuld sein mussten, mit Ruthenstreichen, die offenbar der Elisabeth selbst galten. Hierauf musste ihm El. im Katharinenkloster zu Eisenach geloben, sich nie wieder nach ihres Mannes Tode zu verehelichen, sowie von Stund an nichts mehr zu geniessen, von dessen rechtlichem Erwerbe sie nicht auf das Festeste überzeugt sei. Dies Verbot brachte in die ohnehin geistig gedrückte Elisabeth eine solche Aengstlichkeit, dass sie oft an der reichbesetzten Tafel ihres Gemahls Hunger litt und von dem vielen Aufgetragenen nur wenige Honigbrötchen ass, über deren rechtmässigen Erwerb sie Gewissheit hatte. Auch die Erquickung des Schlafes gönnte sie sich nicht; sie stand, wie ihr der Pfaffe befohlen, zu bestimmten Zeiten der Nacht auf, um Gebete, Kniebeugungen und Kasteiungen zu verrichten; zu diesem Zwecke liess sie sich mittels eines Bandes, das sie sich beim Bettgehen an den Fuss band, von den Dienerinnen wecken. Der ritterliche, aber ebenfalls nicht geistig starke Gemahl wagte aus Scheu vor dem Pfaffen keine Einsprache gegen die Abmarterung seiner Frau zu thun; er bat sie nur — sich möglichst zu schonen. In Abwesenheit ihres Gemahls legte sie alles vornehme Gewand bei Seite und ging wie die Aermste des Landes. Kam ihr Gemahl einmal heim, so zeigte sie sich ihm zwar im Schmuck, aber nur — um ihm, wie sie meinte, keine Veranlassung zur Sünde zu geben. Beim ersten Kirchgange nach ihrer Niederkunft ging sie — im stärksten Gegensatz zur damaligen Sitte, wonach die Frauen bei solcher Gelegenheit ihren reichsten Schmuck anlegten — in einem Wollengewande und mit dem Kind auf dem Arme barfuss den steinernen Weg von der hohen Wartburg hinab zu der entfernten Kirche nach Eisenach, und beschenkte dann bei der Rückkehr mit diesem Kleid eine hilfsbedürftige Frau. Die Tugend der Mildthätigkeit, die ihrem ächtweiblichen Herzen entsprang, übte sie auf das Unbegrenzteste; sie spann Wolle zu Kleidern für die Armen, besorgte die Bestattung Hilfsbedürftiger, scheute nicht Weg noch Schmuz, um Kranken Trost und Labe zu bringen, und erbaute sogar unter der Wartburg ein grosses Haus, in welches sie alle Schwachen und Kranken aufnahm. So stiftete sie auch noch andre wohlthätige Anstalten, z. B. das noch heute zu Eisenach bestehende St. Annenhospital, und auf Konrads Betrieb mehre Klöster. In den J. 1225 und 26, wo Hungersnoth, Pestilenz und Ueberschwemmung das Thüringerland heimsuchten, speiste sie, unbekümmert um den Stand ihrer Einkünfte, neunhundert Arme auf der Wartburg, und um die Noth derselben auf Einmal zu beenden, verkaufte sie in Abwesenheit ihres Gemahls so viele

Aecker, Dörfer und Städtchen, dass sie daraus 64,000 Goldgulden löste, welche sie an Einem Tage unter die Armen vertheilte. Dieser frommen Verschwendung setzte Landgraf Ludwig keine Schranken, denn als ihm seine Amtleute darüber Vorstellungen machten, erwiderte er: „Nun — lasset mein liebes Elisabethlein den armen Leuten Gutes thun, und was sie vergibt um Gottes willen, da rede ihr Niemand ein, allein dass sie mir nur die Wartenburg und die Neuburg (Naumburg) nicht verschenkt, so bin ich es wohl zufrieden!“ Trotz seiner zärtlichen Liebe zu El. bewog den Landgrafen sein christlicher Rittersinn, vom Bischof Konrad von Hildesheim das Kreuz zu nehmen und Kaiser Friedrich den Zweiten auf dessen Zuge gegen die Sarazenen zu begleiten. Es gab für den Ritter nichts Edleres, als gegen die Ungläubigen zu strei-

Die heil. Elisabeth von Ungarn und Thüringen.
(Nach dem Gemälde Murillo's in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.)

ten, kein Tod dünkte ihm schöner als der im Kampfe auf heiliger Erde. Elisabeths Schmerz war unaussprechlich, als sie Ludwigs Willen erfuhr; nur der hohe Zweck der Kreuzfahrt mochte ihr einigen Trost gewähren. Ludwig übergab zu Schmalkalden die Regierung seinem Bruder Heinrich Raspe und empfahl ihm die Sorge für die Seinigen. Seine drei Kleinen, der 1223 geborene Hermann und die 1224 und 25 geborenen Sophien (wovon die Aeltere, nachmals mit Heinrich V. von Brabant vermählt, die Mutter Heinrichs des Kindes ward, des Ahnherrn des Hessischen Hauses), konnten ihm nur den Abschiedsgruss zulallen, und Elisabeth, die das vierte Kind (die nachgeborne Gertrud) noch unterm Herzen trug, begleitete ihn noch zwei Tage zu Pferde über Schmalkalden hinaus, bis sie den herben Schmerz der Trennung überwand. Mit dem letzten Händedruck gab ihr Ludwig zum ewigen Gedenken einen kostbaren Fin-

gerring mit einem Hyazinth, worauf das Lamm Gottes eingegraben war. Hierauf wandte sie ihr Ross und kehrte nach der Wartburg zurück. Trübe Ahnungen bemeisterten sich der Elisabeth, als eines Tages der Hyazinth aus seiner goldenen Fassung sprang. Noch ehe sich Ludwig durch den Kampf gegen die Sarazenen den Himmel hatte erwerben können, warf ihn ein bösartiges Fieber schon zu Otranto auf das Lager, wo er in seinem 27. Lebensjahre im Nov. 1227 verstarb. Als die Nachricht davon nach der Wartburg gelangte, schien der Schmerz Elisabeths Herz zu zerreissen; sie sank zur Erde und rief: Nun ist mir die Welt gestorben und Alles, was mich noch freute, mit ihm! Jetzt ward sie von ihrem Schwager Heinrich Raspe auf das Unbarmherzigste behandelt und von der Wartburg vertrieben. Voll Gottvertrauen zog die Fürstin als Bettlerin mit ihren Kindern nach Eisenach hernieder und brachte, da die angesehenen Bürger nicht wagten sie aufzunehmen, eine rauhe Winternacht in der Hofhalle eines armen Schenkwirthes zu. Sie ertrug standhaft dies alles, und erfreut über solche Prüfungen, liess sie am frühen Morgen in der Kirche des Barfüsserklosters ein *Te Deum* anstimmen. Hierauf erbarmte sich ihrer die Aebtissin von Kitzingen, ihre Muhme, durch deren Fürsprache beim Bischof Eckbert von Bamberg sie das Schloss Bottenstein zum Sitz erhielt. Unterbrochen ward hier ihr stilles Leben nur einmal, als nämlich die irdischen Reste ihres Gemahls, in silberner Kapsel verwahrt, von einem Maulthier getragen und von treuen Vasallen begleitet, in Bamberg ankamen. Elisabeth zog ihnen mit der Geistlichkeit unter grossem Volksauflaufe entgegen, und feierlich wurden die Gebeine des geliebten Fürsten im Kloster zu Reinhardsbrunn beigesetzt. Hier fand die Trauernde nun süssen Trost in brünstigen Gebeten, die sie am Grabe ihres Gemahls verrichtete. Die treuen Ritter aber, welche mit dem Leichnam ihres Herrn zurückgekommen, nahmen mit männlichem Muthe sich der von Heinrich Raspe verstossenen Wittwe an; namentlich war es der hochherzige Rudolf von Vargel, der den Landgrafen in Gegenwart vieler Edlen so furchtbar zur Rede setzte, dass dieser in sich ging und die Hand zur Versöhnung mit seiner Schwägerin bot. Hierauf bezog El. im J. 1228 wieder die Wartburg, doch erneuerte sich hier nur zu bald das Missverhältniss zum Landgrafen, der ihr endlich, um sich und sie zufrieden zu stellen, die Stadt M a r b u r g in Hessen mit allem Zubehör zum Wittwensitz überwies. Begleitet von ihren Hoffräulein J u d i t h und E i s e n t r a u t, bezog sie zu Marburg ein Bürgerhäuschen, um fortan lediglich der Andacht und dem Wohlthun zu leben. Von ihrem 500 Mark betragenden Witthum stiftete sie daselbst eine Kapelle und ein Hospital nebst Armenhaus, welches sie dem 1226 verstorbenen heil. Franz von Assisi weihte. Sie selbst brachte in diesem Hospiz ihre letzten Tage zu, wo sie angethan mit einem kurzen grauen, aus den verschiedenfarbigsten Lappen zusammengeflickten Mantel, als die demüthigste Klosterfrau lebte. So bedauernswerth die Schwäche und der Irrthum erscheinen, worin El. befangen war, so ergreifend und rührend dagegen ist doch jene tieffromme Demuth, wodurch sich die Fürstin zur freiwilligen Bettlerin machte. Mit Abscheu aber wird man erfüllt gegen den Marburger Pfaffen Konrad, der dies gute Herz um alle Freuden der Erde betrog, lediglich um seine Herrschsucht zu befriedigen und seiner gleissnerischen Nichtswürdigkeit den Ruhm zu sichern, eine H e i l i g e gezogen zu haben! Was er der Königstochter früher durch Züchtigung ihrer Kammerfräulein angedroht hatte, verwirklichte er, als sie ihm zu Marburg vollständig unter die geistliche Klaue gerathen. Er behandelte sie, um ihr den letzten Rest eines eignen Willens zu nehmen, für das geringste Sündchen gegen seine Befehle mit Backenstreichen, entfernte von ihr die beiden Dienerinnen, die ihre treuesten Freundinnen und stete Begleiterinnen in den Tagen des Glanzes wie der Erniedrigung gewesen, und zwang sie — weil er es übel vermerkte, dass die Marburger ihr noch Ehre erwiesen — aus der Stadt zu wandern und eine Hütte des Dorfes Wehrda zu beziehen, wo er ihr ein blödsinniges Mädchen, ein taubes und hartes Weib und einen Laienbruder zur Bedienung und Gesellschaft bestellte. Als der Ungarkönig Andreas II. von allen den Leiden seiner Tochter hörte, sandte er sofort den Grafen Panias ab, um sie zur Rückkehr ins Vaterland zu bewegen. Der Gesandte fand sie als Wollspinnerin für Arme, konnte aber in ihrem Herzen nicht die leiseste Regung für Vater und Vaterland bewirken. Geistig und körperlich zerrüttet durch die unaufhörlichen Andachtsanstrengungen und Selbstgeisselungen starb Elisabeth am 19. Nov. 1231. (Der Pfaffe Konrad, der sie mit seinen Lehren und Befehlen *in majorem Dei gloriam* langsam hingemordet, empfing seinen Lohn am 30. Juni 1233, an welchem Tage mehre Ritter, die er als nächste Opfer seines Inquisitionsgiftes bezeichnet hatte, diesen ultramontanen Drachen erschlugen.)

Am siebenten Tage nach ihrem Tode wurde Elisabeth in der von ihr erbauten Franziskanerkapelle zu Marburg feierlich beigesetzt, und zwei Tage nach ihrer Bestattung nahmen die vermeintlichen Wunder ihren Anfang, wodurch ihre Gruft so

berühmt geworden ist. Für diese Wunder sorgte der berüchtigte Konrad, der sie im J. 1232 in Gegenwart des Mainzer Erzbischofs und anderer hohen Geistlichen zu Marburg aufzeichnete. Dieser Wunderkatalog wurde durch den Abt Bernhard von Buch und durch Elisabeths Schwager, Konrad von Hildesheim, dem Papste Gregor IX. überreicht. Hierauf erfolgte am 27. Mai 1235 die Heiligsprechung der Landgräfin im Dominikanerkonvente zu Perugia. Die Erhebung ihrer Gebeine aber geschah am 27. Mai 1236 in Gegenwart Kaiser Friedrichs II., welcher der Heiligen eine goldene Krone und seinen goldenen Mundbecher weihte. Der 19. Nov., ihr Todestag, wurde zum Tag ihrer Verehrung bestimmt.

Ueber ihren Gebeinen erhob sich bald eine ihr geweihte prächtige Kirche, wozu Elisabeths Schwager Konrad, der fünfte Hochmeister der Deutschordensritterschaft, am 15. August 1235 den Grundstein legte. Zwanzig Jahre dauerten die Grundbauten und fast 100 Jahre verstrichen, bevor das Innere der berühmten Elisabethkirche Marburgs zur Vollendung gedieh und die erstaunliche Menge wallfahrtender Pilger aufnehmen konnte. Das nördliche Chor der in Kreuzform und mit gleichhohen Schiffen angelegten Kirche (die für das erste vollendete Hauptwerk der Entwickelungsperiode des germanischen Bausystems in Deutschland gilt) wurde zur Aufstellung des wundervollen Grabmales der Heiligen bestimmt. Dieses Denkmal — eins der merkwürdigsten deutschen Kunstwerke aus der letzten Hälfte des 13. Jahrh. — ruht, umgeben von einem eisernen Gitter, auf einem 3 Fuss hohen Gestelle, und hat die Form eines mit Säulen gezierten Hauses mit einem hohen abhängigen Dach. Seine Länge beträgt 6, seine Breite 2, seine Höhe 3½ Fuss. Das Monument selbst ist von Eichenholz, mit dickem sehr stark vergoldetem Kupferblech überzogen. Die daran angebrachten zahlreichen Figuren hingegen, sowie auch die schönen Basreliefs auf dem Deckel, welche Scenen aus dem Leben der heil. Elisabeth darstellen, sind durchgehends von feinem Silber und stark vergoldet. Fromme Ritter und Pilger beschenkten dies Grabmal reich mit Perlen und Edelsteinen, die sie von ihren Zügen aus Palästina, Griechenland und Italien mitbrachten, und bald schmückten es 824 kostbare Steine, 59 Perlenmutterplatten, zwei grosse und viele kleine Perlen.

In diesem Grabmale wurden die Gebeine der heil. Elisabeth aufbewahrt, bis sie der Landgraf Philipp von Hessen bei Einführung des evangelischen Gottesdienstes herausnehmen und in einem Sack an einem geheimen Orte in der Elisabethkirche begraben liess. Das Monument wurde, nachdem man die Gebeine und Kleinodien herausgenommen, wieder gehörig aufgestellt; doch hatte es eben so wenig Ruhe wie die heiligen Gebeine, die es verwahrt hatte: denn es wurde im J. 1546, der damaligen Kriegsunruhen wegen, nach der Festung Ziegenhain gebracht, und erst nach zwei Jahren wieder nach Marburg zurückgeführt. In demselben Jahre, 1548, wurden die Gebeine der heil. Elisabeth aus der Gruft geholt, dem Hochmeister der Deutschordensritter übergeben, und darauf wahrscheinlich beim Hochaltar beigesetzt. Hierbei mögen viele Stücke abhanden gekommen sein; zum Wenigsten rühmt sich die Elisabeths-Kapelle zu Breslau den Kopf dieser Heiligen zu besitzen, während eine Rippe derselben in Brabant, ein Finger aber in Darmstadt sein soll. — Das Monument blieb seit 1548 an geweihter Stelle, bis es im December 1810 auf Befehl der westfälischen Regierung nach Kassel gebracht, und bald in Privathäusern, bald in öffentlichen Gebäuden aufgestellt ward, bis es endlich im J. 1813 einen schicklicheren Platz in der katholischen Kirche zu Kassel hinter dem Altare fand. Erst als der vertriebene Kurfürst Wilhelm I. seinen rechtmässigen Sitz zu Kassel wieder eingenommen, kehrte auch 1814 das Monument nach Marburg zurück, um von Neuem die dortige Kirche zu schmücken. Doch die Habsucht hatte das Monument geplündert und verstümmelt; allein 117 der köstlichsten Edelsteine und die grössten Perlen waren entwendet. (Ueber die antiken geschnittenen Steine vom Grabmal der heil. Elisabeth hat Friedrich Creuzer in seinen 1834 zu Leipzig erschienenen „Beiträgen zur Gemmenkunde" berichtet. Zu den merkwürdigsten Gemmen, welche den Reliquienkasten schmückten, gehört der von Creuzer S. 105 beschriebene, Taf. V. 31. abbildlich gegebne Stein, welcher einen lorberbekränzten Apollokopf zeigt, mit einem Lorberzweige daran und einem Schwänchen dahinter, nebst der Aufschrift *Παιαν*, die den siegreichen und beruhigten Gott bezeichnet.)

Die in dem jugendlichen Alter von 24 Jahren verstorbene Heilige hatte in ihrem Aeussern sehr viel Einnehmendes und besass bei einem schönen Wuchse einen edeln Anstand. Der Thüringische Chronist Adam Ursinus schildert sie als eine schöne Brünette von mittler, etwas untersetzter Gestalt. Unter den Wundern, die bald nach Elisabeths Tode erzählt wurden, ist das schönste das Blumenwunder, welches sich auch am Natürlichsten auslegen lässt. Es heisst nämlich, dass Elisabeth einst bei theurer Zeit von der Wartburg herabgegangen sei, um einen Korb voll Lebens-

mittel an arme Wanderer zu vertheilen, aber auf dem Wege dahin ihre feindlich gesinnte Schwiegermutter getroffen habe. Von dieser sei jener Korb flugs zurückgetragen und Elisabeth bei dem Landgrafen angeklagt worden, dass sie die schon auf der Burg mangelnden Lebensmittel an die niedrigsten Landstreicher verschwende. Als aber der Korb geöffnet worden sei, hätten sich nichts als Feldblumen (nach Andern Rosen) darin vorgefunden. Diese Legende ist der Gegenstand vieler Gemälde geworden; ein solches Bild sieht man auch in der Kapelle der Wartburg — In den Darstellungen erscheint Elisabeth in der Regel gekrönt, bald mit königlicher, bald mit gräflicher Krone; auch werden ihr nicht selten drei Kronen zuertheilt, die man in Rücksicht auf Elisabeths in allen Perioden gleich musterhaftes Leben symbolisch deuten und auf ihren dreifachen Stand als Jungfrau, Weib und Wittwe beziehen kann. Indess scheinen die drei Kronen doch zunächst durchaus historische Attribute zu sein: die eine gebührte der Königstochter, die zweite der Gemahlin eines regierenden Landgrafen, und die dritte erinnerte an die kostbare Goldkrone, welche ihr aufs Grab gelegt worden war, von wo diese Ehrenkrone sehr natürlich in das Bild überging. Meist trägt sie einen Korb mit Broten und hat einen Weinkrug neben sich stehen; auch findet man sie häufig von Hilfsbedürftigen aller Art umgeben. Oft wird sie, weil sie in ihren letzten Lebensjahren dem Orden ihres heiligen Zeitgenossen Franz von Assisi anhing, in der braunen oder grauen Franziskanertracht dargestellt. — Die neuern Darsteller halten sich an das Blumenwunder Elisabeths, das sie, einer Variante der Legende folgend, als Rosenwunder auffassen. Der gemalten elisabethanischen Rosenkörbe liesse sich ein ganzer Katalog zusammenbringen. Sinniger bleiben in der Volkssage die Kornblumen, welche das Brod verdecken.

Darstellungen altdeutscher Meister. Von Wilhelm von Köln, der um 1380 blühte, in der Gall. des Berliner Museums das Flügelbild eines Altärchens, darstellend die Landgräfin, wie sie einen Armen mit einem Mantel bekleidet. In Leimfarben auf Goldgrund. Die Gestalt gross, schlank und zierlich; in den Linien der Gewandung ein weicher, wellenförmiger Fluss; die Farbe heiter und blühend, die Ausführung weich und zart. — Ein Werk der altnürnbergischen Schule um 1400, in dems. Museum. Die unter einem gothischen Schirmdach stehende Elisabeth hält mit der Linken in ihrem Gewande Brot und Früchte, wovon sie einem Kranken mittheilt, welcher sich — in verkleinertem Maasstabe — zu ihren Füssen befindet. Der Grund golden. Die Tafel 5 F. hoch und 1 F. 3 Z. breit. — Auf der städtischen Bibliothek zu Basel vier Tafeln von Martin Schongauer (nach Passavants Ansicht) mit vier heiligen Fürstinnen, darunter Elisabeth. Die Formen zwar mager, aber von wohlverstandener geistreicher Zeichnung. — Eine Darstellung im Stich von Israel van Meckenen: Elisabeth, stehend, bedeckt einen Armen zu ihren Füssen. Sie hat eine Krone auf dem Haupte und eine zweite in ihrer Rechten; eine dritte, ihre Grabkrone, liegt am Boden. Unten in der Mitte des 5 Z. 10 Lin. hohen, 4 Z. breiten Blattes die Bezeichnung *J. M.* — Gemälde der heil. Elisabeth von Albrecht Dürer (angeblich) in der Kirche zu Marburg. Bekannt ist dieses Bild durch den für eine Lebensgeschichte der Heiligen besorgten Stich von Hans Veit Schnorr, dem Vater der berühmten Schnorrs. —

Darstellungen der ungarischen Elisabeth von alten Italiänern wie Taddeo Gaddi (Schüler Giotto's) und Andrea di Cione (genannt *Orcagna*), welche beide dem 14. Jahrh. angehören. Von dem Brescianer Girolamo Muziano aus dem 16. Jahrh. eine Vorstellung des Krankenbesuchs der Elisabeth, bekannt durch den Stich von Nik. Beatrizet.

Spätere Bilder verschiedenster Herkunft. Das berühmte Gemälde von Estévan Murillo: *la santa Isabel de Hongria* in der Akademie von S. Fernando zu Madrid, eins der grössten Meisterwerk der gesammten spanischen Malerei. (Vergl. den Holzstich auf S. 423.) Nächst diesem ein hohes Werk deutscher Kunst, das grossartige Gemälde des Sachsen Heinrich Näke aus Frauenstein, darstellend die Almosenspendung der Landgräfin im Hofe der Wartburg, — ein Bild von edelster Erfindung und gediegenster Zeichnung in der Samml. des Hrn. von Quandt zu Dresden, wo sich auch die Urzeichnung des Meisters befindet. In diesem vollendeten Musterbilde der mildthätigen Elisabeth herrscht die volksthümlichste Auffassung der deutschen Heiligen und ihrer Umgebung, wodurch allein schon die Näkesche Darstellung ein Uebergewicht über alle sonst compositionell und malerisch bedeutsamen Vorbildungen dieses Gegenstandes gewinnt. (Vergl. den Holzstich von F. Obermann auf S. 159 dieses Bandes.) Ferner das Rosenwunder der h. Elisabeth von Friedrich Overbeck (nicht zu verwechseln mit dem von demselben Meister an der Fasade der Kirche *la Madonna degli Angioli* bei Assisi gemalten Rosenwunder des heil.

Franziskus), in Lithographien von Chassonier und Dousseaux bekannt; die Steinzeichnung des Letztern in dem 1839 erschienenen Grossfoliowerke: *Monuments de l'histoire de Ste. Elisabeth, par Montalembert.* Der heil. Elisabeth Rosen, Gemälde von dem Berliner August Hopfgarten in der Thorwaldsenschen Sammlung, jetzt in Kopenhagen; ein hübsches Bildchen, aber etwas kokett und geziert für Zeit und Gegenstand. Eine andre anmuthvolle, doch der Overbeckschen Auffassung näherstehende, religiös gehaltene Darstellung des Rosenwunders von dem Tyroler Karl Blaas in Rom. Endlich eine Almosenspendende Elisabeth von dem Lyoneser Oskar Gué, ausgestellt 1846; in der Ausführung zwar sorgfältiger als die 1847 ausgestellte heil. Margarethe desselben Malers, aber in der Auffassung ganz gleich der letztern, nämlich königlich prunkhaft, nicht fromm und würdig.

Eine andre krontragende gleichnamige, zwar nicht unter die Heiligen gegangene, aber in nicht minder gutem Andenken stehende Dame desselben Jahrhunderts ist die deutsche Kaiserin Elisabeth, die Tochter Otto's, Herzogs von Baiern. Sie war die Mutter des letzten Hohenstaufen, des jungen unglücklichen Konradin, den der grausame Karl von Anjou in seine Gewalt bekam und zu Neapel hinrichten liess. (Im J. 1265.) Eine höchst interessante Statue, die man zu Neapel in einem der Kreuzgänge sieht, welche an die Karmeliterkirche anstossen, vergegenwärtigt uns jene Kaiserin in dem Moment, wo sie mit der Börse in der Hand das Leben ihres Sohnes erkaufen will. Leider kam sie zu spät; sie fand den Kopf ihres Sohnes und mit ihm die Krone bereits gefallen. Nun stiftete sie mit dem Gelde, das ihren Sohn nicht hatte retten können, das Karmeliterkloster Neapels und liess in der Klosterkirche den Leichnam ihres Sohnes beisetzen. Man sieht ihre im Kreuzgange befindliche Bildsäule gewöhnlich für ein Werk aus dem 13. Jahrh. an, aber der Styl der Gewandung und die Leichtigkeit der Arbeit nöthigen zu der Annahme, dass sie von späterem Datum sei. Immerhin bleibt diese Statue ein altehrwürdiges, schon der dargestellten geschichtlichen Person wegen äusserst beachtenswerthes Werk. Früher hielt man dies Standbild irrigerweise für eine Darstellung der Königin Margarethe von Neapel. Vielleicht rührt es von der Hand des jüngern Masuccio her, welcher der bedeutendste neapolitanische Bildhauer (und Architekt) im 14. Jahrh. war.

Kaiserin Elisabeth, Mutter Konradins.

Eine dritte Fürstin, die 1338 verstorbene, später heiliggesprochene portugiesische Elisabeth kann in Darstellungen leicht mit der heil. El. von Ungarn und Thüringen verwechselt werden, da beide als Franziskanerinnen mit königlichen Abzeichen geschmückt und von Bettlern umgeben vorgeführt werden. In der Geschichte der heiligen Portugiesin liegt bekanntlich der ursprüngliche Stoff zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer." Diese fromme Elisabeth, die Tochter Don Pedro's des Ersten, Gemahlin des Königs Dionys von Portugal, war nämlich durch einen böswilligen Pagen bei dem Könige verdächtigt worden, die eheliche Treue gebrochen zu haben. Der König gebot nun, dass der angeblich von seiner Gemahlin Begünstigte in einen glühenden Kalkofen geworfen würde; jedoch in Folge wunderbarer Fügung traf dieses Loos den Verleumder selbst. Nach dem Tode ihres Gemahls trat El. in ein Franziskanernonnenkloster, wo sie ganz der Andacht und den Werken christlicher Liebe und Mildthätigkeit lebte. Ihr Cultustag ist der achte Juli.

Eine spätere heiligenscheinlose Königin, die berühmte Elisabeth von England in der 2. Hälfte des 16. Jahrh., hat Darstellung erfahren theils durch gleich-

zeitige Porträtisten (wie Cornelis Ketel von Gouda, der sie im J. 1578 malte), theils durch neuere Geschichtmaler (wie Paul Delaroche, der im Todesbilde dieser Fürstin eins seiner grössten Meisterwerke lieferte); vergl. B. II. S. 571.

Eine fünfte fürstliche Elisabeth, die der 1. Hälfte des 17. Jahrh. angehörende Elisabeth von Bourbon, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, erste Gemahlin Philipps IV. von Spanien, ist hier nur bemerkenswerth wegen der vier Bildnisse, die Rubens von ihr gemalt hat. In der Müncher Pinakothek findet man sie schwarzgekleidet und mit Fächer, in der Wiener Gall. ebenfalls in schwarzem Kleide, dabei mit Krause und Perlen um den Hals. Ihr ausgezeichnetstes Ebenbild aber aus Rubens Hand ist das im Louvre zu Paris, wo man sie im Armsthul sitzend, mit blauseidenem Gewand und reichem Schmuck angethan, vorgestellt sieht. Im J. 1632 stach Paul Pontius ein Bildniss dieser Königin nach Rubens als Gegenstück zum Bildnisse Philipps IV. A. Viennot kopirte diese Blätter. Sodann stach J. Louys ein Königinbild. Auf Stein wiedergegeben findet man ein gleichnamiges Porträtstück des Madrider Museums in Madrazzo's Galleriewerke.

Endlich zählt eine sehr bedeutende Malerin zu den berühmten Elisabethen, nämlich die engelschöne und engelreine Bologneserin Elisabetta Sirani (Tochter des Andrea Sirani, eines Meisters aus Reni's Schule), welche im J. 1665, in ihrem 27. Lebensjahre, vom Kunstneide durch Gift hingeopfert ward.

Elisaeus, Latinisirung des Profetennamens Elisa. Da dieser Name in seiner einfachern Form schon vollkommen schön der lateinischen Zunge entspricht, so erscheint jene ausgeschweifte mönchslateinische Form so verkehrt als unnütz. Der Elisaeus spukt indess in den Unterschriften zur Bezeichnung von Elisabildern auf einer Menge älterer und neuerer Blätter.

Elkan, Levi, talentvoller Maler, Arabeskenzeichner und Lithograph zu Köln, der sich in der Düsseldorfer Schule gebildet hat. Bekannt sind seine farbig gedruckten Apostelblätter nach den Standfiguren im Kölner Domchore. Diese Chromolithographien, welche die Originale durchaus mit der gewissenhaftesten Treue in Form und Färbung wiedergeben, erschienen nebst Text von Reichensperger zu Köln 1842. (Die 14 Standbilder im Domchore zu Köln etc. In Folio.) Im J. 1844 sah man Elkan mit Wiedergabe der Dürerschen Holzschnitte auf lithographischem Wege beschäftigt. Das erste Blatt: „die heilige Dreifaltigkeit", war vollkommen gelungen und so entsprechend dem alten Holzschnitt nachgebildet, dass selbst ein genauer Kenner des Urblattes durch die neue Vervielfältigung überrascht ward. Seine Hauptbedeutung jedoch hat Elkan als Arabeskenzeichner und Miniaturenmaler. Mit vieler Fantasie und feinem ästhetischem Sinne versteht er die wundersamen Verschlingungen, Wendungen und wechselnden Motive der Arabeske zu componiren, und er entwickelt zierliche Formen in den vegetabilischen und animalischen Gebilden sowohl wie in den menschlichen Figuren. So führte er die Illustration des Dombauliedes in Grossfolio aus, ein Blatt von geistreicher, scharfer und zugleich eleganter Zeichnung. Von dem geschickten Miniaturisten zeugt sodann das 1846 dem König von Preussen als Beschützer des Dombaues übersandte Diplom der unter dem Namen „Meister Gerhardverein" neu gebildeten Kölner Domsteinmetzen-Innung. Dies sehr reich ausgeführte Urkundswerk ist ein wahres Kunstblatt im Style mittelalterlicher Kleinmalereien. In buntfarbigen Arabesken sieht man als Einfassung links den Dombaumeister mit dem Plane, und unter demselben die Wappen der Fürsten, die sich besonders um den Bau verdient gemacht; rechts aber erblickt man die sitzende Figur des Gründers, des Erzbischofs Konrad von Hochstätten, und zu seinen Füssen die Wappenschilder des Dom- und des Erzstiftes. In der Mitte unterhalb der reichverzierten Schrift ist das Mittelblatt des berühmten Dombildes vom Meister Stefan in Miniatur angebracht und unter demselben die Zeichen der Steinmetzinnung nebst verschiedenen auf ihr Werk anspielenden Gruppen. Das Ganze ist auf Pergament und meist auf Goldgrund gemalt, eben so sinnig und bedeutungsvoll gedacht als fleissig und zierlich in der anmuthigsten Farbenharmonie, und so ganz in altem deutschen Style ausgearbeitet, dass man ein vollendetes Miniaturgebild des 14. Jahrhunderts zu sehen glaubt.

Ellenrieder, Maria, unbedingt die Talentvollste unter den deutschen Malerinnen unsrer Tage, ward 1791 zu Konstanz geboren, studirte auf der Kunstakademie zu München, wo sie sich für das Fach der religiösen Historie entschied, besuchte im J. 1820 Rom und kam 1825 in ihre Vaterstadt zurück, wo sie fortan (nicht zu rechnen die Zwischenperioden ihrer Wirksamkeit am Karlsruher Hofe) ihren bleibenden Aufenthalt nahm. In ihren biblischen Darstellungen gibt sich ein tief religiöser Sinn kund, der natürlich auch hie und da ans Sentimental-Fromme streift. Ihrer ganzen Richtung nach dürfte man sie als den weiblichen Overbeck oder als einen

weiblichen Heinrich Hess bezeichnen. Ihr Pinsel ist sehr zart und weich; dabei gehören richtiges warmes Farbengefühl und feiner Geschmack zu ihren Vorzügen. Ihre Bilder sind nicht geschaffen um zu imponiren, wirken aber anziehend und erfreuend auf jedes sanfte Gemüth. Uebrigens bewegt sich die Künstlerin nicht ausschliesslich im historischen Fache; sie übt mit vielem Glück auch eine eigene Art von Volksmalerei, indem sie sich gern in Darstellungen von Kindern und Kindergruppen zeigt. Diese gemalten Kinder können freilich nie ihre fromme Mutter verleugnen; der Grundcharakter dieser jugendlichen Wesen ist immer ein mildseliger. (Vergl. das im Holzschnitt gegebene Abbild eines betenden Mägdleins.) Sie liebt es namentlich kindliche Idealköpfe in Pastell auszuführen, worin sie fertigste Meisterin ist. — Ein grosses Oelgemälde sieht man von ihr in der katholischen Kirche zu Karlsruhe, nämlich das Altarbild mit der Darstellung des heil. Stefan. Die Künstlerin sollte hier die Steinigung darstellen, sie vermied aber diesen Moment als nicht für ihren weiblichen Pinsel geeignet, und stellte den Heiligen ohne Marterspuren als einen ruhig Sterbenden dar.

Man sieht den Himmel geöffnet, wo Christus und die Engel bereit sind den Heiligen aufzunehmen. In seinem feinen noch jugendlichen Angesicht spricht sich Begeisterung über sein Loos aus. Die Stefan umgebenden Männer, Frauen und Kinder, welche letztern die beifälligen Blicke des Publikums am meisten auf sich ziehen dürften, gleichen den Trauernden, die den Verlust eines Freundes empfinden und doch durch seine Erhöhung sich auch getröstet fühlen. Die Engel sind sehr gut in möglichst ätherisch-zarten Formen gehalten, wie denn überhaupt die lichten obern Partien besonders gelungen erscheinen. Die Composition endlich hat Einheit und Schluss, und das zwar eigenthümliche Kolorit ist von günstiger Wirkung. — Beim Grossherzog Leopold trifft man von unserer Meisterin eine in lebensgrossen Figuren ausgeführte Maria mit dem Kinde nebst zwei Chorknaben. — In den Sammlungen der Karlsruher Akademie findet sich ein Ellenriederscher Carton: Josef mit dem Jesusknaben. Nicht blos Umriss, sondern die Figuren in Licht und Schatten gesetzt, die Fleischpartien mit einem Anfluge von röthlicher Pastellfarbe betont, das Ganze von angenehmer Wirkung.

Josef, durch das Zimmermannsbeil charakterisirt, scheint den Knaben, der ihm aufmerksam zuhorcht, in guten Lehren zu unterrichten. Der Christknabe, entsprechend dem Ellenriederschen Kindertypus, ist ein sanftes gutmüthig frommes Wesen. Ebendaselbst ein Brustbild Christi, Profil. Dem Heilandstypus sich anschliessend hat doch die Künstlerin, ihrer Individualität gemäss, mehr den liebevollen Menschenfreund als den ernsten Welterlöser dargestellt. Auch zeigt sie ihn im jüngern Mannesalter. Die Färbung sehr fleissig und zart. Ferner das Kniestück einer Heiligen, welche stehend in einem Buche liest. Carnation, Haare, rothes Gewand, Hintergrund, — Alles ganz fein gemalt, als das Ganze ein zu weichliches Bildchen. Ebenso ein den Blick aufwärts richtender Johannesknabe von kindlich frommem Ausdruck, und eine sitzende Heilige, welche auf einer Tafel schreibt.

Nachdem man lange kein öffentliches Wort über weitere Leistungen der Konstanzer Malerin vernommen, berichtete 1845 der ehrwürdige Ignatz Heinrich von Wessenberg über sie mit Folgendem:

Die frühern Bilder der Marie Ellenrieder würden allerdings schon hinreichen, ihr unter allen Malerinnen im Geschichtsfach seit der Angelika Kaufmann den ersten, und unter den Darstellern christlicher Gegenstände überhaupt einen vorzüglichen Platz zu sichern. Ihr Kunstgenie, durch gründliche Studien ausgebildet und bei wiederholtem Aufenthalt in den Hauptstädten Italiens vielseitig gehoben und gefördert, ist nie still gestanden. Viele ihrer spätern Leistungen beweisen, dass sie der Vollendung stets näher gekommen. Niemand, der ihr herrliches Bild: „Christus, der die Kinder segnet", betrachtet hat, wird dies bezweifeln. Dieses Bild kam in keine Kunstausstellung, sondern bald, nachdem es fertig geworden, in den Besitz der jetzt regierenden Frau Herzogin von Sachsen-Koburg-Gotha. Der sorgfältig gearbeitete Carton wird im Schlosse der Insel Meinau bei Konstanz gezeigt. Zu der Trefflichkeit der Zeichnung, der gefälligen Anordnung der vielen Figuren auf einem beschränkten Raum, des geistvollen edeln Ausdrucks, der schönen Harmonie von Farben und Schatten und Licht gesellt sich hier eine sittliche Würde und Anmuth, der man in unsern neuesten Bildwerken nur selten begegnet. — Noch sieht man in der Wohnung der Malerin ein Paar früher gefertigte Bilder, die an Vorzügen mit jenem wetteifern. Das eine stellt die jungfräuliche Madonna dar, wie sie, aus einer Himmelsglorie tretend, den göttlichen Knaben der Welt vorführt, welcher er das Heil zu bringen bestimmt ist. Ihre rechte Hand hält den Stehenden an seiner Linken, und er, der Holdselige, auf den ihr Auge sanft sich senkt, erhebt seine Rechte zum Segnen. Diese ganz eigenthümliche Darstellung ist ein entzückendes Frauengesicht wie wenige, die vor die Seele eines Künstlers getreten sind. — Das andere Bild zeigt uns Johannes den Evangelisten, wie er auf der Insel Patmos die Gesichte, die seine Seele in Begeisterung versetzen, auf einer Papierrolle aufzuzeichnen im Begriffe ist, die ihm über dem Schooss herabhängt und die er mit der Linken hält, während seine Rechte auf der Hand eines lieblichen Engels ruht, der vor ihm steht, ihn sinnig anblickend und auf einen Adler hindeutend, der eine Schreibfeder im Schnabel trägt. Beide Figuren haben einen Anhauch von Wesen einer höhern Welt. Der schöne Aufblick des Evangelisten und die Haltung des Körpers und der Hände bezeichnen mit Wahrheit die himmlische Begeisterung, die sich seiner liebreichen Seele bemächtigt hat. Der Hintergrund ist eine einfache Meeresansicht. Ueber dem Ganzen schwebt eine heitere feierliche Ruhe.

Noch macht Wessenberg aufmerksam auf ein Paar jüngere christliche Bilder der Konstanzerin. Auf dem einen grössern erschaut man zwei schöne fromme Jungfrauen aus der ersten Christenzeit, einfach gekleidet, die mit einander mehr mit den seelenvollen Blicken als mit dem Munde das Reich Gottes, wozu sie sich berufen fühlen, besprechen. Ihre innige stille Beredsamkeit hat etwas tief Rührendes. Man muss freilich, bemerkt Wessenberg, von gleicher Gesinnung durchdrungen sein, um diese Sprache ganz zu verstehen und mitzufühlen. — Das kleinere Bild stellt einen Auftritt am Sterbebette der wohlthätigen Tabitha dar, die Petrus vom Tod erweckte (Apostelgeschichte IX, 36—41). Weinend zeigen mehre Frauen dem Apostel Kleidungsstücke vor, welche die Verstorbene für die Armen gemacht. Er steht da, tief ergriffen. Ausdruck und Anordnung, auch die ganze Ausführung, sind lobenswerth; das Bildchen zeigt eine grosse Delikatesse des Pinsels; für die einheitliche Durchführung der Idee aber ist Petrus zu wenig bezeichnend gehalten. Die Handlung wäre deutlicher und sprechender, hätte die Künstlerin den Augenblick gewählt, wo Tabitha die Augen aufschlägt und sich emporrichtet, wozu ihr Petrus, von jenen Frauen umgeben, behilflich die Hand gereicht hat.

Auch ihre Darstellungen nach der Natur weiss Marie Ellenrieder mit religiösem Sinn zu beseelen. Ein Bauernknabe, der, auf der Rückkehr nach Haus von einem

starken Gewitter überrascht, neben einem Baum niedergekniet ist und aufblickend die Hände faltet, ist ein sehr gelungenes Bild. Die Malerin hat es ein paarmal ausgeführt. Das eine besitzt der Graf Sicking in Ischl.

Unsere Künstlerin lebt ganz ihrer Kunst, und dennoch ist die Zahl ihrer Werke verhältnissmässig klein. Dies kommt daher, dass sie einem jeglichen alle Sorgfalt widmet, als ob es ihr einziges wäre. Grossen Fleiss verwendet sie auf die Cartons des Ganzen sowohl als der einzelnen Theile, Köpfe, Hände, Füsse, Stellungen etc. Und eben so unverdrossen ist ihr Bestreben in der Ausführung, Allem die grösste Vollendung zu geben, wobei sie mit der gewissenhaftesten Strenge gegen sich verfährt. Erst wenn sie nicht mehr ist, wird man den eigenen und hohen Werth ihres Kunsttalents und seiner Leistungen ganz erkennen.

Nachbildungen Ellenriederscher Werke hat man von G. Bodmer (Lithographie der Mad. mit dem Kinde), von dem Karlsruher Hurter (Lithographien einer betenden Heiligen und eines lesenden Kindes), von Jakob Melcher in München (Steinzeichnung der heil. Jungfrau mit dem Kinde), von Hans Jakob Oeri (Lithographie der Halbfigur einer Heiligen im Gebet oder der im Buche sich erbauenden heil. Jungfrau nach dem Gemälde in der Samml. des Ministers von Berstett), von Valentin Schertle (Steinzeichnung der Mad. mit dem Kinde in ganzen Figuren, Karlsruher Kunstvereinsblatt), von Kaspar Scheuchzer (Lithographie des lesenden Kindes) und von Ludwig Schuler (Stahlstich des betenden Mädchens).

Ellesmerekanal, s. B. II. S. 423.

Ellfeld, s. Eltville.

Ellinger, Abt zu Tegernsee von 1017 bis 1048, stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein ehrenvolles Gedächtniss in seinem Kloster, liess z. B. die Gruftkirche erweitern und deren Gewölbe ausmalen, übte aber auch selbst die Kunst, wenigstens die der Kleinmalerei. Auf der kön. Bibliothek zu München bewahrt man von ihm ein Evangelienbuch, welches die Bilder der Evangelisten in strenger Zeichnung, mit geraden einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei enthält. In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; leider jedoch ist diese Abschrift der Plinianischen Naturgeschichte mit den Ellingerschen Randbildern verschollen.

Elliot, Robert, ein englischer Schiffshauptmann unsers Jahrhunderts, der auf seinen Reisen in Indien, China etc. Landschaften und Ortsansichten skizzirte, die dann nach seiner Rückkehr nach London von Prout, Stanfield und Andern für das 1830 begonnene Elliotsche Werk: *Views in the East etc.* in grösseren Blättern ausgeführt wurden.

Elliot, William, geb. zu Hamptoncourt 1717, gest. zu London 1766, ein besonders im Landschaftlichen tüchtiger Zeichner und Stecher, der mit Geschmack und Leichtigkeit arbeitete. Seine besten Blätter sind nach Gemälden der Gebrüder Smith von Chichester, z. B. die reiche Darstellung einer englischen Gegend mit Hirt und Hirtin im Vorgrunde nach George Smith (dem sogen. englischen Gessner), die Folge von 6 Bl. mit Pferden nach Thomas Smith, eine Landschaftfolge nach G. Smith etc. Ferner hat man von ihm Landschaftenstiche nach P. J. Brinckmann, nach Albert Cuyp (Gegend von Maestricht), van Goyen (Lenz- und Sommerlandschaft), Jean Pillement von Lyon (Waldinsichten), Poelemburg (Landschaft mit der Flucht nach Aeg.), Josef Roos (Ansicht von Tivoli) etc. Nach R. Wilson stach er das Schloss von Kilgaree und nach Rubens das Bildniss der Helena Forman.

Elliott, ein nordamerikanischer Bildnissmaler, der im Staate New-York geboren ist und in seiner Kunst dem grössten jetztlebenden transatlantischen Porträtisten, William Page, am Nächsten steht. Er ist in der Stadt Newyork sehr beliebt, denn seine Köpfe sind stets sehr ähnlich, klar gezeichnet und glänzend von Farbe. Eins der anziehendsten Gemälde der Ausstellung 1847 in der Newyorker Nationalakademie war sein Bildniss des Exgouverneurs Bouck, im Auftrage der Gemeinde für die Stadthalle gemalt. Beiläufig sei bemerkt, dass solche Porträtbestellungen für die Staatshalle die einzige Art sind, wie Unionsregierungen die Kunst unterstützen, und dass diese Art von Kunstbegünstigung auch nur in zwei Städten der Union (in Newyork und Brooklyn) stattfindet.

Ellis, G. B., ein nordamerikanischer Stecher, von dem man herrliche Blätter in Taschenbüchern und andern illustrirten Werken der neuen Welt trifft. Wundervoll sind seine Stiche im *Atlantic Souvenir,* z. B. das Mondscheinbild nach William Allston, der wildromantische Wasserfall nach Th. Doughty u. a. Bl. m.

Ellis, William, ein englischer Stecher, 1747 zu London geboren, war ein vorzüglicher Schüler des Woollet, mit welchem Meister er verschiedene Blätter (z. B. die Einöde nach R. Wilson 1778 und zwei Scenen aus dem Vicar of Wakefield nach

Thomas Hearne 1780 und 1784) ausführte. Seine Stärke beruhte im Landschaftstich. Nach Hearne stach er vier Bl. Jahreszeiten und eine grosse Ansicht von London, nach Tomkins eine andre Londner Ansicht grossen Formats und oval, nach P. Sandby eine Ansicht der irischen Abtei Dunbrothy, Ansichten von Kilcaire und Lochleven in Schottland u. a. m.

Ellora, s. im Art. *Indische Kunst.*

Ellrich an der Zorge, Städtchen in dem preussisch gewordenen Theile des alten Sachsens. Laut Theodor Kruse's kurzgefasster Kunstgeographie befindet sich in dasiger Johanniskirche ein 25 Fuss hoher Altarbehälter (?), worauf Scenen aus der heil. Geschichte gut von einem Schäfer geschnitzt sind. Wie es sich näher mit dem Ellricher Schäferkunstwerk verhält, ist uns unbekannt.

Ellwangen, Stadt in Schwaben, besitzt ein kunstgeschichtlich bedeutsames Baudenkmal aus dem 12. Jahrh., die im J. 1124 gegründete Stiftskirche. Dieselbe ist eine Pfeilerbasilika und eine der stattlichsten Kirchen des Schwabenlandes. Ihr Grundriss zeigt ein lateinisches Kreuz und drei halbrunde Chornischen. In den Ecken zwischen Querschiff und Verlängerung des Mittelschiffes stehen zwei viereckige Thürme mit drei Geschossen, jedes mit Lissenen, Rundfries und Rundfenstern; der nördliche mit einem Spitzfenster dazwischen. An Quer- und Langschiff sind Rundfriese, Lissenen und brillant dekorirte Kranzgesimse. Von besonderem Werthe und Interesse ist die westliche Vorhalle (das sogen. Paradies), deren spitzes Kreuzgewölbe von Pfeilern mit Halbsäulen (Quastenbasis und verziertes Würfelkapitell) getragen wird. Darüber erhebt sich ein schlanker viereckiger Thurm, welcher seine jetzige Gestalt im 15. Jahrhundert (in Folge der übrigen Bauveränderungen an der Westfronte) empfing. Unter dem bei der Durschneidung von

Fries an der Stiftskirche (sonst Domprobsteikirche).

(Ornament aus dem Kreuzgange.)

Quer- und Langschiff erhöhten Chore führen Stufen in eine Krypta, welche auf Pfeilern ins Kreuz gewölbt und deren Boden etwas aufgefüllt ist. Diese Kirche ist (laut den Mitth. des Dr. Heinrich Merz über die schwäbischen Säulen- und Pfeilerbasiliken im Kunstblatte 1843) die am meisten der gewöhnlichen romanischen Anlage entsprechende Kirche Schwabens und durch Material und Arbeit nicht minder ausgezeichnet.

Vom Aeussern dieser ehemaligen Domprobsteikirche theilen wir ein Stück Rundfries und aus dem Kreuzgange derselben ein andres Ornamentstück im Holzstich mit. Das sonst mit dieser Kirche zusammenhängende Benediktinerkloster soll schon von den Beichtvätern Karls des Grossen im J. 764 gestiftet und zu Ehren des Erlösers und der Heiligen Sulpiz und Servilian geweiht worden sein. — Bemerkenswerth ist noch an der Stiftskirche ein romanisches Bildwerk: die ganze erhoben in Stein gearbeitete Figur eines Löwen, welche man über der südlichen Apsis sieht. Dieser Löwe zählt zu den namentlich in Schwaben häufig vorkommenden „gefeiten" Gebilden jener gemüthsbewegten Zeiten. In

der Kirche selbst sind als germanische Bildwerke beachtenswerth zwei Grabdenkmale in Bronze, — eine Platte mit Pietas von sehr scharfer und gediegener Behandlung, und eine andre von minderem Werthe, auf welcher zwei Aebte das Kirchenmodell tragen, aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts.

Elmerich, ein Maler zu Paris, der sich besonders durch viele Radirungen bekannt gemacht hat. Im *Salon de* 1841 findet man von ihm: Francesca da Rimini nach *Decatsne,* „Michel Ange donnant des soins à son domestique malade" nach *R. Fleury;* ferner im *Artiste:* „Ce qu' une mère peut souffrir" nach *E. de Block,* „le Maréchal ferrant" nach *H. Bellange,* „Entretien de St. François de Sales et du Duc de Lesdiguières" nach *G. du Pasquier,* „la Lecture" nach *Portelette* etc.

Elmes, H. L., engl. Architekt der antikisirenden Klasse, Baumeister der neuen St. Georges Hall zu Liverpool. In diesem Gebäude, dessen eine Seite einigermaasen an das Berliner Museum erinnert, ist das Säulenordnungswesen zu einem wahren Säulenwalde gediehen.

Eloy, der französische Namenslaut des heil. Eligius.

Elpenor (griech. Myth.), einer der von der Kirke [*Circe*] in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus [*Ulysses*]. Nachdem er wieder menschliche Gestalt erhalten, fiel er eines Tages in der Berauschtheit von einem Dache herab und starb. (Odyssee X. 552 ff.) In der Unterwelt traf ihn Odysseus, der von ihm dringend gebeten ward, ihn doch zu begraben und ihm ein Denkmal zu setzen. (Odyssee XI. 51 ff.) Es geschah auch pünktlich, was Elpenor gewünscht. (Odyssee XII. 10 ff.)

Elsasser, Friedr. August, Landschaftmaler, gestorben 1845 zu Rom in der Blüte seiner Jahre und seines Ruhmes, wurde zu Berlin am 24. Juli 1810 von unbemittelten, frommen Eltern geboren. Seine Erziehung war einfach, streng moralisch und gut. Schon in früher Jugend zeigte sich das Kunsttalent, ja eine Kunstausstellung, die er als Knabe sah, regte in ihm ein heftiges Fieber an. — Er erhielt freien Zutritt zur Akademie, wo er jedoch bald der überwiegenden Neigung zu Landschaft und Architektur inne wurde, der er sein ganzes Leben treu geblieben ist, mit jener Hingebung und Begeisterung, die ihn schon in den Knabenjahren aufs Krankenlager geworfen, mit der allein aber auch er die Schwierigkeiten überwinden konnte, welche die bedrängten Verhältnisse der Eltern dem aufstrebenden Genius in den Weg legten. Ausser einem kleinen, durch Freundschaft und durch Kunstliebe engverbundenen Kreis gleichaltriger Genossen waren es vornehmlich die Arbeiten und die persönliche Bekanntschaft des Landschaftsmalers Blechen, welche einen sichtbaren Einfluss auf Elsasser ausübten, und obschon nicht Schüler des letztern, unterwarf er sich doch gern und oft dem Rath und Urtheil dieses durch die freilich meist unverstandene Poesie seiner Bilder ausgezeichneten Künstlers. Nach Beendigung einiger kleinen landschaftlichen Gemälde öffneten sich ihm plötzlich unter Vermittlung eines wohlwollenden Freundes, wonach er so sehr Verlangen getragen, die Thore Italiens. Hier begann seine ganz freie künstlerische Thätigkeit. Es war grade sein 22. Geburtstag, als er in Rom einzog, heitern Muthes, blühender Gesundheit, wohlgerüstet auf Sorgen und Mühen, die seiner harrten. In den Mussestunden pflegte er der Musik und des Studiums von Sprachen; er blies Klarinette und begleitete sich auch gern auf dem Flügel zum Gesang; auch stiftete er den deutschen Gesangverein in Rom, der bis jetzt dort besteht und gewiss sein Andenken mit treuer Liebe bewahren wird. — Sechs Jahre waren so vergangen; Elsassers Arbeiten waren geschätzt, seine Zukunft schien gesichert. Da man indess seinen Bildern bei aller Farbengluth und Poesie noch Mängel vorwarf und namentlich die zu geringe Durchführung tadelte, fasste er den Entschluss, die bisherige Weise zu verlassen und eine neue Bahn zu betreten, die ihm einen ungeschmälerten Ruhm bringen sollte. Mit unermüdetem Fleisse führte er eine grosse Composition aus, zu welcher er das Motiv aus den Wäldern Calabriens genommen hatte, die er mit Mühe und Lebensgefahr zum Behufe ausführlicher landschaftlicher Studien durchwandert, als er eine Reise nach Sicilien unternommen. Wahrscheinlich hat er damals in den feuchten Waldungen und Schluchten in jenem bei grossen Anstrengungen so gefährlichen Klima den Grund gelegt zu seinem nachherigen Brustübel; sicher auch hat der geringe, den frohen Erwartungen und unsäglichen Anstrengungen nicht entsprechende Erfolg dieses mit dem Aufwand aller seiner künstlerischen Kräfte ausgeführten Bildes Theil an den körperlichen Leiden, denen von nun an Elsasser unterworfen war. Das Bild kam nach Berlin; sei es aber, dass es auf der Ausstellung in ungünstigem Lichte hing, sei es, dass es dem Künstler an gehöriger persönlicher Empfehlung gebrach, kurz der Ausschuss verwarf den Ankauf und zerbrach damit ein ganzes Gebäude von Hoffnungen, das Elsasser bei der Ausführung des Bildes sich aufgeführt hatte. Er erkrankte; seine sonst so blühende Gesundheit zerfiel und unverkennbar und mit drohender Gefahr entwickelte

sich das Lungenübel. Nun aber richtete sein Geist sich auf; unter Sorgen der Nahrung und unter Körperleiden schuf er eine Reihe der schönsten Bilder; mit jedem schwang er sich auf eine höhere Stufe der Vollendung und rasch verbreitete nun sich sein Ruhm. Die Bilder dieser Epoche sind: Palermo, die Roger-Kapelle daselbst, der See von Nemi, das vom Monde beleuchtete Camposanto in Pisa, die Sirenengrotte in Tivoli, der verfallene Klostergang in Cefalu, und zuletzt das Theater von Taormina mit dem Aetna. Wie viel Höheres und Besseres aber der uns früh Entrissene zu schaffen befähigt war, davon zeugen die grossen Entwürfe, die er unvollendet zurückgelassen, die der Nordküste Siciliens und den apulischen Gebirgen entnommenen herrlichen Landschaften. — Hatte sich nun in den letzten Lebensjahren, wenn auch unleugbar unter Aufopferung der geschwächten Körperkräfte, der Genius Elsassers zu einer seltenen Höhe erhoben, so hatte er auch die Freude mehrfacher Anerkennung erlebt. Er sah sich von hohen Gönnern und treuen Freunden umgeben und beachtet, die alle darauf bedacht waren, ihm die letzten Lebenstage zu erleichtern und zu verschönern. Der König von Preussen, durch einen Freund des Künstlers aufmerksam gemacht auf dessen Verdienste, übersandte ihm 1845 das Ehrenzeichen des rothen Adlerordens und eine lebenslängliche Pension, und gab dem Scheidenden damit, wenn auch leider keinen Genuss mehr, doch eine grosse Freude. Seine letzten Tage waren schmerzvoll. Doch als er am 1. Septbr. in Gemeinschaft seines Bruders Julius und eines vertrauten Freundes das h. Abendmahl empfangen hatte, fühlte er sich nach seinen eignen Worten „wie neu geboren." Und das war er, denn zwei Stunden nachher war er zu einem andern Leben hinübergegangen. (Kunstblatt vom Dec. 1845.)

In einem vom 2. Sept. 1845 datirenden Schreiben aus Rom in der Allg. Zeit. heisst es über Elsasser: Im Leben hatte ihn sein schönes, ja seltenes Talent seinen Freunden nicht weniger lieb und werth gemacht, als seine so edlen und vortrefflichen Charaktereigenschaften. Vor zwölf Jahren war er in der Blüte und Kraft der Jugend nach Rom gekommen, wo er sich alsbald bedeutend hervorthat. Sein Streben war rastlos. Von einer Reise nach Sicilien und Calabrien zurückgekehrt, begab er sich an die Ausarbeitung seiner mühevoll gesammelten Studien. Eine Ansicht eines calabreser Urwaldes mit wunderbaren Lichteffekten war die Frucht riesenmässiger Anstrengungen, welche seine Gesundheit um so mehr brechen mussten als er gezwungen gewesen war dieses gewaltige Stück Arbeit in einem feuchten Lokal durchzuführen. Mehr aber noch als diese äussere Ungunst der Umstände wirkte die kalte Aufnahme, die dieses verdienstliche Werk bei dem Berliner Kunstverein gefunden hatte, auf sein ganzes moralisches und in der Rückwirkung auch auf sein physisches Dasein zerstörend ein. Wenn er in späteren Jahren davon sprach, traten dem so anspruchlosen Künstler die Thränen in die Augen, indem dieses Werk die Grenze seiner Jugendfrische bezeichnete und doch von seinem Vaterland so wenig beachtet worden war, dass er es nur mit Mühe und nicht ohne Opfer im fernen Amerika hatte unterbringen können. Trotz seines langen Siechthums hat der Verstorbene eine sehr grosse Anzahl trefflicher Werke ausgeführt. Aus der Bewunderung, die sie allerorts fanden, durfte man schliessen sie würden ihm auch verhältnissmässigen Lohn bringen, der ausreichen müsse seine Lage sorgenfrei zu machen. Dem war nicht so. Ohne Rücksicht auf den niedrigen Accordpreis pflegte er bestellte Arbeiten mit verdoppelter Anstrengung durchzuführen. Auf diese Verdoppelung des Werths nahmen aber nachher wohl nur wenige Rücksicht. Ja es hat Leute gegeben, die durch Aufzeichnung ihres Namens auf die Rückseite der Leinwand von den Erzeugnissen seines nimmer sich genügenden Pinsels im voraus gegen eine geringe Anzahlung gewaltsam Besitz nahmen. Der einzige, welcher sich der hilflosen Lage des armen Künstlers auf eine zweckmässige Weise annahm, war der Bildhauer Emil Wolff, der ihm durch den nun auch schon leider so früh verewigten Oberbaurath Persius bei Sr. Maj. dem König von Preussen einen Jahrgehalt auswirkte, den er aber nur ein einzigesmal bezogen. Der Bruder des Verstorbenen, welcher bei einem ebenfalls schönen Talent von ihm den Fleiss und seine schöne Kunst ererbt, wird hoffentlich im Stande sein, die zahlreichen begonnenen Arbeiten zu vollenden, und schön wär' es, wenn die Kunstwelt an ihm einigermaasen wieder gut zu machen suchen wollte, was sie an den Verblichenen nur zu sehr versäumt.

Wir fügen hierzu einige Notizen über Elsassersche Bilder. Auf der Berliner Ausstellung im Herbst 1842 sah man den „Kaiserpalast zu Rom", eine der brillantesten Landschaften deutscher Kunst und zugleich durch eine schöne Durchsichtigkeit ausgezeichnet. Im Frühling desselben Jahres fand man auf den Ausstellungen zu Rom eine kleine „Ansicht der Peterskirche vom Querschiff aus" und das „Innere des Camposanto zu Pisa." Mit grosser Sorgfalt und Liebe ausgeführt und mit der glücklichsten

Berechnung der Gesammtwirkung, während dem Detail auch in den Nebendingen volle Gerechtigkeit widerfahren, legten auch diese Bilder Zeugniss ab von dem glänzenden Talente des Künstlers. Freilich war ihm im eigentlich Landschaftlichen seine rechte Bahn angewiesen. Wenige haben den Charakter der südlichen Natur so erfasst wie Elsasser, und den Farbenglanz, die reiche Vegetation, den klaren Himmel, die reizenden Fernen Italiens mit so vieler Treue zugleich und so vieler Poesie wiederzugeben gewusst. Im Beginne des Jahrs 1845 stellte er bei Porta del Popolo ein kleines Gemälde aus, welches das „Innere eines Klosterhofes zu Cefalù in Sicilien, bei nachmittägiger Beleuchtung" auf ergreifende Weise schildert. Die poetische Stimmung, die in diesem Bilde herrscht, muss jeden Betrachter sofort für das Werk gewinnen; die künstlerische Vollendung aber erhielt selbst von ausübenden Künstlern, welche die strengsten Forderungen an Werke der Art anzulegen pflegen, eine so vollständige Anerkennung, wie man sie selten einem neuern Kunstprodukte zu Theil werden sieht. Im Spätsommer dess. Jahrs sah man in der Sachseschen Kunsthadlung zu Berlin die Elsassersche Darstellung eines schon oft von deutschen und fremden Künstlern behandelten Gegenstandes, des berühmten „Theaters zu Taormina" — in morgendlicher Beleuchtung. Die Gegend ist noch in Dunst gehüllt, der sich auf den Bergen wie auf dem Meere lagert; zur Rechten sieht man das schneebedeckte Haupt des Aetna, wie es aus der Dämmerung emporragt. Besonders gelungen erscheint der Vorgrund, der mit seinem reichen Pflanzenwuchs ungemein sorgfältig behandelt ist.

In der verwaisten Elsasserschen Werkstätte zu Rom wurden angefangene Bilder von grosser Schönheit getroffen, namentlich sicilianische und calabrische Gegenden, bei denen er — wie bei einer Palmenlandschaft — mit ebenso kühner Hand als warmem Herzen die mehr verborgenen Herrlichkeiten jener Gegenden vor das Auge zu stellen den glücklichen Anfang gemacht. Ausgeführt können sie wohl nie werden, da schwerlich eine fremde Hand die eigenthümlich freien und grossen Züge der seinigen und zwar in gleicher Weise besitzt; noch weniger aber dürften sie zurückgestellt und vergessen werden. Vielleicht findet sich in einer öffentl. Sammlung von Handzeichnungen, in einem besonders dazu gehörigen Saale, der passende Platz für derartige unvollendete Malerwerke.

Zum Schluss mögen hier die schönen Worte stehen, welche Friedrich Osten im Nov. 1846 zu Rom über den genialen Dahingeschiedenen niederschrieb. „Dass Els. die Kunst über Alles geliebt und dass sie ihn dafür wieder begünstigt, das zeigen seine Werke; sie alle zeugen dafür, dass der Meister die Weihe empfangen, denn solche Innigkeit, solche anklammerde Liebe zu den kleinsten Schönheiten in Natur und Kunst — zu der kleinsten Blume auf der Wiese wie zu der in Stein ausgehauenen — können wir nur bei einem Künstler finden, dessen ganzes Streben, Denken und Lieben allein der Kunst geweiht ist. Wenn uns all die Innigkeit aus Elsassers Bildern anspricht, so können wir es uns doch nicht verhehlen, dass ein trüber Zug von Wehmuth uns bei deren Anblicke überschleicht; der Thau auf dem Grashalme ist nicht der erquickende Wassertropfen, er ist eine Thräne, welche der Künstler weinte, dass er diese schöne Natur so bald verlassen müsse. Die Sonne spiegelt sich zwar eben so schön in einer Thräne wie in dem Tropfen Thau, aber dieses erregt frische Lust, jenes Wehmuth! Wenn wir die Architekturbilder Elsassers ansehen, die sicilianischen Basiliken und Klostergänge mit ihrem Mosaik- und Bilderschmuck, so denken wir unwillkürlich zuerst daran, dass all diese Herrlichkeit nur der Schimmer aus den Gräbern der normannischen Herrscher sei, welche unter jenen verfallnen Leichensteinen beigesetzt sind, dass die Mönche sich selbst ihr Grab hier graben und dass die Monstranz auf dem Altare bald in einer Prozession getragen wird, welche einem Sterbenden zuwallt." — (Vergl. den Bericht über den deutschen Künstlerverein in Rom, im Kunstblatt 1847. Nr. 25.)

Elsholz, Ludwig, einer der trefflichsten Schlachtenschilderer und Volksmaler unsrer Zeit, der zu den Berliner Meistern zählt und auch seine Bildung auf der Berl. Akademie (unter Prof. Franz Krüger) empfangen hat. Im J. 1833 schilderte er für Friedr. Wilh. III. die Völkerschlacht bei Leipzig, in welchem leicht und kühn gezeichneten, farbenkräftigen und trotz der Uniformenbuntheit farbenharmonischen Bilde er vielleicht sein bedeutsamstes Kunststück geleistet hat. In diesem Werke, wie in vielen andern (unter welchen sich z. B. der Abschied auf dem Schlachtfelde, die Bautzener Schlachtscene mit dem Kolberger Regiment und die Mittagsruhe ärntender Landleute besonders hervorheben), zeigt sich tüchtigste Lebensauffassung, schöne Haltung und volle Beherrschung der künstlerischen Mittel. Nach Elsholzischen Gemälden besitzt man eine Menge Lithographien, welche zusammen den Beweis von der Beliebtheit der Urbilder geben. Remy zeichnete auf Stein die Bautzener Schlachtscene (das Urbild beim Dr. Natorp zu Berlin), eine Darstellung nach der Schillerschen

Schlachtballade (wo Elsholz die Stelle: „Grüssen will ich dein Lottchen, Freund!" zum Motiv genommen), ferner die Liebeswerbung und das Liebesverständniss. Papin lithographirte den mit den Mäherinnen unter einem Baume Mittagrast haltenden Bauer (das Gemälde beim Bankier Heilborn zu Berlin), Themann den Abschied auf dem Schlachtfelde, Fischer mit Tempeltei die „Gefangene", Mittag die kleinstädtische Bürgerwache, und ein Andrer die „Schlacht bei Dennewitz."

Elst, Pieter van, ein holländischer Volksmaler des 17. Jahrh., den man als einen Schüler des Gerhard Dow bezeichnet. In der Wiener Gall. sieht man von ihm zwei Bauern und ein tabakrauchendes Weib, welche um ein aufgestelltes Fass in der Stube sitzen, während ein Dritter seine Pfeife beim Kamine anzündet. Bezeichnet mit Namensabbreviatur, wo das P schief nach links liegt und somit unten das E berührt, wodurch sich dazwischen das V ergibt. Auch die Dresdner Gall. besitzt ein Stück von P. v. Elst, Halbfiguren mit Kerzenbeleuchtung.

Elten, der letzte preussische und deutsche Ort des rechten Rheinufers vor der holländischen Grenze, besitzt eine in engem Schwesterverhältniss mit St. Algund in Emmerich stehende und auch wohl gleichzeitig mit dieser erbaute, obschon viel kleinere Kirche. Sie ist wie die Emmericher ganz aus Backstein, auch der Thurm. Letzterer hat an der Vorderseite zwei starke, ganz ausserordentlich vortretende Strebepfeiler, und nähert sich somit vollkommen den Bauten von Mecheln, zumal der dortigen Notredame. Er hat drei Stockwerke, alle von gleicher Höhe und Masse; einst sollen es vier gewesen sein. Das unterste zeigt über dem flachgeschlossenen Portale ein grosses Spitzfenster, die beiden obern aber haben auf allen vier Seiten zwei Fenster; die des mittlern sind ganz, die des höchsten halb geblendet. Letzteres endigt in einen romanischen Rundbogenfries, über welchem jetzt eine neuere ebenfalls rundbogige Balustrade den Bau abschliesst. So zeigt sich bei dieser wie bei der Emmericher Algundskirche eine späte Gothik mit älteren wieder neu aufgenommenen Motiven versetzt. Das Innere des Langhauses zeigt ein wenig erhöhtes Mittelschiff ohne Fenster, ähnlich dem Emmericher, jedoch an Breite verhältnissmässig ansehnlicher; es misst nämlich 12 Schritte, grade soviel als die beiden Nebenschiffe zusammengenommen. Die Pfeiler haben kein Kapitell und gleichen darin wie überhaupt in der Profilirung denen in St. Algund. (Nach Gottfried Kinkels Bemerkungen über Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein, Kunstbl. 1846. Nr. 39.) Bei dem Flecken Elten steht auf der anmuthigen Höhe des Eltenberges die Kirche des vormaligen Fräuleinstifts Hocheiten, worüber der besondre Art. vermelden wird.

Eltham, ein 1482 vollendeter Palast unfern von London, der sich gleich der nach 1446 entstandnen Crosby-Halle zu London durch eine in kunstreich ausgebildetem Sprengewerk bestehende Raumüberdeckung auszeichnet. Die Balken und Füllungen dieses Sprengewerks erscheinen übrigens ganz in den Formen des glänzenden englisch-gothischen Ornamentstyles jener Zeit behandelt.

Eltville (angeblich die *Alta villa* zur Römerzeit), auch Elfeld und Ellfeld geschrieben, Hauptort des Rheingaues, liegt eine halbe Stunde von Walluff und ist ein freundliches, dritthalbtausend Bewohner zählendes Städtchen, das sich von allen Seiten (zumeist aber auf der Rheinseite) höchst malerisch darstellt. Eine romantische Zierde der Gegend ist besonders der jetzt zum Amtshause gehörende imposante Warthurm des alten Schlosses mit seinen vier gothischen Erkerthürmchen. Weiterhin zeigen sich die Spitzgiebel der gräflich Elzischen Familienhäuser mit dazwischen liegender Terrasse, die Stadtkirche und ihr hoher in drei Absätzen aufsteigender Thurm, von dem man eine Wunderaussicht über den Rheingau und sein Gebirg, wie gen Nieder- und Oberingelheim, Bingen und die übrigen Ortschaften des linken Rheinufers hat. Die ersten sichern geschichtlichen Nachrichten über Eltville datiren aus dem 11. Jahrh. Der Ort entstand aus einem unter den Karolingern gegründeten Weiler, daher der heutige Name sich aus Altweiler oder Altenweil gebildet haben mag. Die Burg, im Mittelalter Pfalz (d. h. Palast) genannt, wurde 1320 durch den Trierer Erzbischof Balduin, Verweser des Mainzer Erzstiftes, erbaut und war seitdem die gewöhnliche Residenz der geistlichen Kurfürsten von Mainz. Sie brannte später ab, ward aber im Beginne des 16. Jahrh. wiederhergestellt. Indess verfiel auch der Neubau, da Diether von Isenburg die Martinsburg zu Mainz aufführte, wo er und seine Nachfolger nun fast beständig residirten. Im 14. Jahrh. erhielt Eltville durch Kaiser Ludwig den Baiern Stadtrechte. Im 15. Jahrh. legte hier Guttenberg, nach seinem unglücklichen Prozesse mit Fust, eine Druckerei an, welcher Heinrich Bachtermünz (ein Verwandter des Buchdruckerfinders) und Wigand Spiess von Ortenberg vorstanden. Es gingen daraus in den Jahren 1467—1469 mehre bekannte, aber äusserst selten gewordne Werke hervor, z. B. das berühmte *Vocabularium latino-teutonicum*. Jakob Gensfleisch von Sorgenloch, ein Verwandter Guttenbergs,

ruht auf dem Eltviller Kirchhofe; sein Grabstein findet sich in der Schenck-schmidtburgschen Kapelle unfern der alterthümlichen Kirche. — In einem der schönen Elzischen Landhäuser am Rheinufer trifft man eine Gemäldesammlung.

Eltz, Joh. Friedr. von, geb. 1632, war einer der ersten Kunstliebhaber, welche in Deutschland die Schwarzkunst ausübten. Er entstammte der noch heut im Rheinland blühenden Familie dieses Namens, und zwar der Linie Eltz zu Kempenich. Sein Vater Johann Anton, kurtrierscher Oberst und Oberamtmann, bestimmte ihn zum geistlichen Stande; das Domkapitel zu Mainz präbendirte ihn schon 1641 und ernannte ihn 1679 zu seinem Scholasticus. Auch war er noch Canonicus von St. Alban zu Mainz und Domprobst zu Trier. Er verstarb zu Mainz 1686. Da er öfter gleich dem 11 Jahre früher verstorbenen Mainzer Domherrn Theodor Kaspar von Fürstenberg, der ebenfalls als Schwarzkunstdilettant bekannt ist, zu Gesandtschaften an die verschiedensten Höfe verwendet wurde, so hat es alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass Beide mit dem Erfinder der Schabkunst Ludwig von Siegen und dem in die Erfindungsgeschichte verflochtenen Prinzen Rupert von der Pfalz zusammentrafen und durch dieselben genauer mit deren Verfahren bekannt wurden. Es sind bis jetzt nur zwei durch Unterschrift beglaubigte Schabblätter von der Hand des Friedr. von Eltz bekannt: ein Ecce Homo nach Albr. Dürer und ein Bildniss des Kurfürsten Johann Philipp von Mainz. In dem neuen kunstgeschichtlichen Werke von Laborde über die schwarze Stichmanier findet man das Johann Philippsche Bildniss in Kopie beigegeben.

Ely in England weist zwei sehr alte Kirchenbauten auf. In der Kathedrale rühren die Flügel des Querschiffes noch aus der Zeit um den Schluss des 11. Jahrh. und das ungewölbte Schiff aus dem 12. Jahrh. Letzteres wurde im J. 1174 beendigt. Der Chor dieses Doms gehört der frühern Zeit des 13. Jahrh. an und zeigt verwandten Styl mit der Kathedrale von Salisbury. In den Jahren 1321 — 49 entstand die elegante Lady Chapel der Elyer Domkirche und in den Jahren 1322 — 28 der sehr eigenthümliche Achtecksbau immitten der Kirche, in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff. — Die gewöhnlich, aber irrthümlich, dem 7. oder 10. Jahrh. zugeschriebene Klosterkirche ist ein kleiner Bau in Form der eigentlichen Basiliken, mit Säulen, dabei aber mit reich ausgebildetem Detail in normannischer Weise.

Elymas der Zauberer. Eine berühmte Darstellung der Bestrafung desselben durch den Apostel Paulus hat man unter Raffaels nach der Apostelgeschichte gemachten Entwürfen zu den zehn Tapeten, welche Leo X. für die Sixtinische Kapelle von niederländischen Kunstwebern (zu Arras in Flandern, daher der Tapetenname *Arrazzi*) wirken liess. Die raffaelischen kolorirten Cartons fallen in die J. 1513 und 14. Die Bestrafung (Blindmachung) des Zauberers gehört zur zweiten Reihe dieser Tapetenentwürfe. Man sieht den Proconsul Sergius auf dem Throne immitten des Bildes, Liktoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; unsichern Trittes und geöffneten Mundes steht er da und streckt vor sich tastend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes ist in dieser Darstellung meisterhaft ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung herrscht unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen. — Der Elymascarton befindet sich unter den sieben Tapetenentwürfen, die seit Mitte des 17. Jahrh. in England (zu Hamptoncourt) aufbewahrt werden, hat aber am meisten gelitten und ist stark überarbeitet. Stiche danach von *Agostino Veneziano* (bezeichnet oben mit deutschem A und lateinischem V nebst der Jahrzahl 1516), von *Nic. Dorigny* (in der „Pinacotheca Hamtoniana"), *du Bosc* (in der bei Thomas Bowles 1721 erschienenen Folge), *E. Kirkal* (in einer Blätterreihe in schwarzer Manier), *Thomas Halloway* (in der von 1820 an mit grossem Aufwand, aber manierirt und von der Gegenseite gestochnen Blätterfolge), *John Burnet* (in einer 1837 begonnenen Folge malerisch in Stahl geätzter Blätter) etc. etc. Nach der betreffenden Tapete, welche nur noch in der obern Hälfte vorhanden ist und mit den übrigen Arrazzi in einer der hintern Gallerien des Vatikans aufbewahrt wird, hat z. B. Ludwig Sommerau von Wolfenbüttel gestochen.

Elzheimer, Adam, geb. zu Frankfurt 1574, gest. zu Rom 1620, war eines Schneiders Sohn und erhielt den ersten Unterricht in der Malerei durch Philipp Uffenbach. Er entschied sich für die Landschaft in Verbindung mit der Historie und für Behandlung derselben in kleinem Format. Mit minutiösestem Fleisse arbeitend suchte er zunächst seinen Erwerb in mehren vaterländischen Städten; endlich trieb ihn die Sehnsucht nach Italien, wo sein Studium gleich sehr den Denkmalen der Kunst wie

den Herrlichkeiten der Natur galt. Als mittelloser Vater einer zahlreichen Familie nach Rom gekommen, gerieth er hier leider bald, da er als unsäglich mühsamer Arbeiter die Lebenskosten nicht decken konnte, in die bitterste Armuth, aus welcher ihn selbst der edle Heinrich von Goudt, sein wärmster Bewunderer und freigebigster Bildbezahler, am Ende nicht zu retten vermochte. So endete Elzheimer entweder im Schuldthurme, wie Einige erzählen, oder er starb, wie Andre sagen, nach wiedererlangter Freiheit (die ihm Rubens vermittelt haben soll) vor Gram über sein trauriges Künstlerleben. — Unbestritten ist Elzheimer einer der grössten Kleinmeister historisch staffirter Landschaften, ja er darf in jenen Bildchen, welche Beleuchtungsstücke sind, gradezu einzig genannt werden. Wenn man eine Gegend durch ein Verkleinerungsglas sieht, so erhält sie schon dadurch einen eigenthümlichen Reiz; ihre einzelnen Theile treten so vollständig vor das Auge, wie es nach der wirklichen Entfernung geschieht, und dennoch zeigen sich die Verhältnisse der Grösse so, als ob die Gegenstände weit entlegener wären. Sie erscheinen daher in mehr als natürlicher Klarheit und Zierlichkeit. Aehnlich verhält es sich mit Elzheimers Landschaften. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannichfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Seine Werke, die bei seinem Leben ihn nicht vom Schuldthurme zu befreien vermochten, sind nach seinem Tode nur in den Kabinetten der reichsten Liebhaber zu finden. Unermüdet, im kleinsten Maasstabe die genauesten Details mit seinem feinen Pinsel wiederzugeben, fand er so wenig Gönnerschaft, welche die darauf verwendete Zeit zu schätzen wusste, dass er ein Opfer deutscher Gemüthlichkeit werden musste. Wenn man ihn seiner Genauigkeit halber als den „Denner der Landschaft" bezeichnen möchte, so ist doch der innere Unterschied sehr gross, denn Denner ist purer Kopist der Natur, dem nur die Beharrlichkeit als Verdienst bleibt, während Elzheimer, weil seine Ausführlichkeit ganz andre Verhältnisse als die der Natur annehmen muss, selbst in diesem genauen Detail nur übersetzend verfährt. Indem er dies in geistreicher Kürze thut, reizt er den Beschauer, wie ein Redner, der tiefere Dinge geschickt andeutet und das Weitere dem Geiste des Hörers überlässt. In der Malerei hat er keine Nachahmer gefunden, dessen Verdienst dem seinen gleichkäme. Wenn Poelemburg zuweilen an ihn erinnert, so fehlt demselben doch der tiefere Geist. Das eigentliche Feld der geistreichen Andeutung wurde die Aetzkunst, deren landschaftliche Arbeiten ähnlichen Reiz darbieten. Elzheimer selbst macht dagegen, durch die Verbindung des Anspruchs auf Mannichfaltigkeit mit einem geistigen Interesse, den Uebergang zu der höhern Gattung, in welcher Claude Gelée der Meister wurde. — Elzheimersche Stücke finden sich in der Beckfordschen Samml. zu Bath (die Darstellung des jungen vom Engel geführten Tobias, ganz entsprechend dem kleinen gegenseitigen Stich von Goudt), in Corshamhouse bei Bath (der Schiffbruch des Apostels Paulus und die Darstellung des Todes der Prokris), in der Burtinschen Samml. (die von Einigen als das Hauptwerk des Künstlers bezeichnete Psyche mit Dolch und Lampe, wie sie den Amor findet), im Berliner Museum (ein reizendes Beleuchtungsstück: die ihre Tochter suchende Ceres, welche auf ihrer Wanderung bei nächtlicher Weile an eine Hütte kommt und hastig aus dem dargebotenen Kruge trinkt), im Braunschweiger Museum (dieselbe Darstellung, ganz entsprechend dem 1610 von Heinrich Goudt zu Rom gefertigten Hauptstiche), in der Dresdener Gallerie (die in der Lichtwirkung so schönen Bildchen des Götterbesuchs bei Philemon und Baucis und der Flucht der heil. Familie, beide von Goudt in den J. 1612 und 1613 gestochen, und das Landschaftchen mit der Historie vom Josef, der von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird), im Städelschen Museum zu Frankfurt (drei Stücke: Christus auf dem Wege nach Emaus, die reiche Composition des Paulus und Barnabas zu Lystra und die Baumlandschaft mit mehren Figuren im Vorgrunde, welche ein nacktes Kind umgeben), in der Samml. des Grafen Benzel-Sternau zu Mariahalden bei Zürich (Nachtstück der Flucht nach Aegypten und die Landschaft mit dem Fischfang des jungen Tobias), in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden (die Versuchung Christi und eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, zwei Bilder von sehr zarter und gefälliger Vollendung, das letztere nicht gut erhalten), im Stuttgarter Museum (Architekturstück mit der Historie der Befreiung Petri), in der Münchener Pinakothek (Mondlandschaft mit der Flucht der heil. Familie, die Waldlandschaft mit der Predigt des Täufers, die Entkleidung des heil. Laurentius durch die Henker, das nächtliche Feuerbild mit Aeneas im Vorgrunde, der den Vater aus der brennenden Stadt trägt, und ein merkurisches Histörchen), endlich

in der Wiener Gallerie (eine Ruhe auf der Flucht, wo die mit dem heil. Kinde beschäftigte Maria staunend nach drei neben ihr musicirenden Engeln blickt, während der heil. Josef auf einen vierten weist, welcher Zweige von einer Palme abbricht). Sämmtliche Bilder sind auf Kupfer gemalt.

Für sein schönstes Meisterstück hält man seine Schilderung der Flucht nach Aegypten. Maria hat das Christkind auf ihrem Schoosse; Josef führt den Esel und lässt ihn durch einen stark von verschiednen Gewächsen überwucherten Bach setzen. Die Scene spielt in der Nacht; Josef hält in der Linken einen angezündeten Fichtenzweig, der ihm statt Fackel dient. In der Ferne sieht man am Ufer eines Sees eine Gruppe von Hirten, die sich bei ihrem Feuer wärmen. Ihre Heerden weiden am Rande eines dichten Waldes. Der Himmel ist sternenbedeckt und es zeigt sich die Milchstrasse. — Anmuthend ist auch das Nachtbildchen mit dem heil. Kristof, welchem ein Einsiedler zur Durchschreitung des Baches leuchtet. Dieses Stück befindet sich in der Samml. des Mr. George Walker zu Edinburgh. — Eine vorzügliche charakteristische Zeichnung Elzheimers: Landschaft mit den Höhen der Albanergebirge (nach rechts im Mittelgrunde das Schloss und der Albanersee, links Maulthiere und einige ihrer Führer) traf man in der Samml. des Frhrn. v. Rumohr zu Dresden. Diese Landschaftszeichnung, mit Feder und Bister gemacht, ist zwar fast blosser Umriss, aber von einer seltnen Bestimmtheit und Klarheit. Breit 9 Z. 10 L. bei 6 Z. 6 L. Höhe.

Elzheimer, der so viel Schönes auf Kupfer gemalt, hat auch Manches in Kupfer geätzt. So kennt man von ihm selbst radirt das überaus seltne Blatt mit dem jungen Tobias und dem Engel, welche gegen links in einer durch Felsen geschlossenen Landschaft ziehen (der Stich 5 Z. 7 L. hoch, 4 Z. 7 L. breit; mit dem Plattenrand 6 Z. hoch, 4 Z. 11 L. br.), und eine andere Landschaft mit dem fischtragenden jungen Tobias, zu dessen Seite der geflügelte Engel geht. (Rechts Wasser und im Hintergrunde Hirt und Viehheerde. Im Unterrande: *Variae Icones secundum Picturas Italorū Artificum. Amstelodami impressae apud F. de Witt. Elsheimer pin.* Abgerechnet das Mehr des

Plattenrandes hat der Stich 4 Z. 3 L. Breite bei 2 Z. 9½ L. Höhe.) Das erstgenannte Blatt ist durchaus ächt; bei dem zweiten ist die Aechtheit als wahrscheinlich anzunehmen. Jenes gilt bei Rud. Weigel 10, dieses 5 Thlr. Eine sehr kleine Kopie des erstern, in Quersedez, hat man vom Wiener Agricola.

Die berühmten dunkeln Effektblätter nach Elzheimer vom Grafen Hendrick Goudt bilden eine in sieben Platten vollständige Folge. Enthalten sind darin folgende Darstellungen: die Flucht der heil. Aeltern mit ihrem Kind in einer grossen Landschaft; der kleine Tobias mit dem Engel; der grosse Tobias, welcher den Fisch trägt; die Hinrichtung Johannis des Täufers; der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis; Ceres bei der Alten; endlich die Landschaft mit der Morgenröthe. Alle diese Bl. des in seiner Art einzigen Stechers sind bezeichnet: *Adam Elzheimer pinx. H. Goudt sculp.*, und datirt mit den J. 1608, 1610, 1612 (aus diesem J. z. B. der Jupiterbesuch) und 1613. Das Format ist abwechselnd gross Querf., Folio, quer Kleinfol. und Duodez.

In der Weise des Grafen Goudt, doch nicht so kräftig im Helldunkel, lieferte die Utrechterin Magdalena de Passe drei schöne, selten gewordne Blätter nach Elzheimer: die Landschaft mit Cefalus und Prokris (bez. *Ad. Elzh. p. Magdalena Passaea, Crisp. filia, fecit.* Kl. Querf.), Latonens Verwandlung der Bauern in Frösche (ein sehr nett gestochnes Blättchen in qu. Kleinfol., bez. *Ad. Elzh. pinx. Magd. Pass. fec.*) und die klugen und thörigen Jungfrauen (in Querf., zart und harmonisch gestochen).

Wenzel Hollar stach nach Elzh. den Satyr beim Bauer oder den Kalt- und Warmbläser (kleines Effektblatt in qu. 12.), die Landschaft mit dem jungen vom Engel geführten Tobias (in kl. Querfol.), die Enthauptung Johannis (Bl. vom J. 1646), die Latona mit ihren Kindern, welche die sie verhöhnenden Bauern straft (bez. *Elzheimer pinx. W. Hollar* 1649, schönes Bl. in Querfol.), die Landschaft, worin der Täufer Johannes steht (Bl. von 1650), die Ceres bei der Alten (Nachtstück), die Juno als Vorsteherin der ländlichen Arbeit, Venus mit Amor in einer Landschaft, die Wüste mit dem Engelsaltar, die Heilung des Lahmen u. a. m. — Soutman stach den heil. Lorenz, der sich zum Martertode vorbereitet, W. Angus den Tobias in der schönen Felsenlandschaft (*Tobiet and the fish,* ein schön vollendetes, 1790 publicirtes Blatt in gr. Royalfol. nach dem Bilde in Lord Grosvenors Samml.) und James Heath den St. Kristof der Walkerschen Samml. (in Folio).

Emailmalerei, eine Gattung der Schmelzmalerei, bedeutet die Malerei auf Metalle, die vorher mit einem glasartigen Grunde überzogen (überschmelzt) worden sind. Diese Art Malerei lässt sich nur auf kleinere Stücke anwenden und steht z. B. gegen die Porzellanmalerei in dem Verhältnisse wie die Miniatur zum Aquarell. Die Metalle, worauf man malt, sind Gold, Silber und Kupfer; das erstere entweder fein oder zwanzig- bis zweiundzwanzigkarätig; Silber und Kupfer zuweilen vergoldet. Bei Bijouterien schmelzt man oft einen farbigen durchsichtigen Grund auf, der das Guillochirte des Grundes durchscheinen lässt, oder einen opalisirenden, halb durchscheinenden; zu Malereien aber befestigt man zuvor auf die Metallfläche einen weissen undurchsichtigen Grund, wie ihn die Zifferblätter der Uhren zeigen. Das Auflegen und Einbrennen dieser Gründe nennt man emailliren. Diese Gründe sind zwar immer leichtflüssiger als die Metallplättchen, worauf sie eingeschmolzen werden, indem das Gold erst bei 32 Grad, das Kupfer bei 27 Grad und das Silber bei 22 Grad Wedgwood schmelzt; da jedoch der Fluss des Emails auch das Schmelzen des Metalls fördert, so kann es bei besonders strengflüssiger Farbe geschehen, dass dünne Plättchen in Fluss kommen oder doch mürbe brennen. Es muss daher die Mischung der Emailgründe so geregelt werden, dass sie lange vor dem Schmelzpunkte des Metalls in vollen Fluss kommt, aber dabei strengflüssiger ist als die aufzutragenden Farben, deren Schmelzgrad 6 Grad Wedgwood ist, so dass ihre Textur im geschmolzenen Zustande rein (weiss) und glatt, ohne Poren und Bläschen erscheint. — Zur Bereitung des weissen Emailgrundes schmelzt man zehn Theile Blei mit 1½ — 4 Theilen feinsten Zinnes zusammen, kalzinirt die Legirung unter einer Muffel, fügt zu zwanzig Theilen dieses Oxydes zehn Theile pulverisirten Quarzes, acht Theile kohlensauren Kali's hinzu, und schmelzt das Gemisch in einem Tiegel zusammen. Weniger Zinnoxyd gibt opalisirenden Grund. Dies Schmelzprodukt stösst man in einem von Oxyd völlig reinen Stahlmörser, weil der geringste Theil Eisen das Email färbt, reibt es sodann in einem Achatmörser oder auf einer Glasplatte fein und schlemmt es, nach der Stärke des Korns, welche das Email nach gemachten Versuchen verlangt. — Den Grund trägt man entweder durch einen gleichmässigen Aufguss des mit Wasser abgeriebenen Emails oder mit einem weichen breiten Pinsel auf; in letzterm Falle muss das Email vorher mit Spicköl fein gerieben sein. Bei der Schwierigkeit,

den Auftrag ganz gleichförmig mit dem Pinsel aufzustreichen, ist das Verfahren vorzuziehen, dass man das Metall mit Terpentinöl, dem etwas Dicköl zugesetzt worden, dünn überstreicht und das feingeriebene trockne Eemail durch ein sehr enges Haarsieb aufsiebt. Die Dicke der aufgestäubten Schicht muss durch Erfahrung erprobt werden, denn zu viel Stärke bewirkt beim Einbrennen leicht Risse. — Die Metallplatten lässt man etwas hohl austreiben und nimmt die erhabene Seite zum Gemälde. Die Rückseite muss ebenfalls emaillirt werden, was hier durch Aufstreichen einer halb so dicken Schicht mit dem Pinsel geschieht. Nach dem Ueberziehen mit dem Glasmehle wird die Platte erwärmt und vollkommen abgedunstet; dann sezt man sie vorsichtig auf einen thönernen, leicht gebrannten Ring, so dass nur der äussere Rand aufliegt, und bringt sie in die Muffel, welche man nach und nach und vornehmlich oberhalb ins Glühen bringt. Wer viel emaillirt, bedient sich eines Emailliröfchens von Eisenblech mit Charmottemasse ausgestrichen oder von solcher Masse selbst gefertigt und mit Draht überstrickt. Sowie der Emailüberzug teigartige Consitenz gewinnt, gleichförmig sich verbreitet und eine schöne glänzende Oberfläche zeigt, zieht man den Ring mit der Platte langsam heraus, so dass sie nich zu schnell abkühlt. Nicht selten trägt man eine zweite Lage von der feinsten abgeschlemmten Nummer des Emails auf. — Gewöhnlich muss die Oberfläche noch mit feinem Sande und einer englischen Feile oder mit einem Stück Kupfer und Schmirgel geschliffen und mit fein geschlemmtem Tripel, Zinnasche etc. polirt werden. — Die zum Email dienenden Schmelzfarben, deren Zusammensetzung übrigens jener auf Porzellan gleicht, müssen minder leicht schmelzbar sein als die für Glasmalerei und leichtflüssiger als die auf Porzellan. — Die Malart gleicht dem Porzellanmalen und die Bearbeitung dem Miniaturmalen. Man hat dabei noch mehre Fener nöthig als bei der Porzellanmalerei und muss genau in Acht nehmen, dass die spätern Farben leichtflüssigere als die der Untermalung sein wollen und dass man Farben wie die aus Gold hergestellten zuletzt aufzutragen hat. — Gold ist allerdings das vorzüglichste, wenn auch zu kostbare Metall für Emailplatten; ihm zunächst kommt hier das Kupfer, dann erst das Silber. Wer einen durchsichtigen Grund auflegen will, ist gemüssigt, die beiden letzten Metalle zuvor stark vergolden zu lassen, da z. B. ein Gelb, welches Blei- und Antimonoxyd enthält, im geschmolznen Zustande so stark auf das Silber wirkt, dass die Farben aus dem reinen Gelb in das Orangefarbene und zuletzt in Olivengrün übergeht. Man kann eine solche Vergoldung leicht selbst bewerkstelligen, indem man auf das Kupfer etc. eine dünne Lage Email, Fluss oder auch nur Boraxauflösung streicht, Blattgold darauflegt und einbrennt. Auch erhält man eine vergoldete Fläche, wenn man Blattgold auf die erhitzte Oberfläche des angeschmolznen Emails bringt, sowie es aus der Muffel kommt, und wieder kurze Zeit der Glühhitze aussetzt. Wer genügende Erfahrnng im Gebrauche des Löthrohres hat, kann einige kleine Retuschen auch schon durch dieses, mittelst einer Weingeistflamme, aufschmelzen; indess bleibt dies ein gewagtes Verfahren. (Nach A. W. Hertels „kl. Akad. der zeichn. Künste u. der Mal.“ Vergl. noch den Art. Email in Karmarsch und Heerens Techn. Wörterb.)

Einen hochberühmten Namen hat in der Geschichte der Emaillirkunst die Stadt L i m o g e s in Südfrankreich. Hier war schon im 12. Jahrh. die Kunstindustrie in Emailarbeiten so eigenthümlich ausgezeichnet, dass die derartigen Leistungen ganz einfach mit den Ausdrücken „*opus de Limogia*“ und „*labor Limogiae*“ benannt wurden. Man findet noch aus jenen Zeiten zahlreiche Reliquienkästchen, deren Wände und dachförmige Deckel aus Kupferplatten zusammengesetzt und mit niellirten und emaillirten Darstellungen geschmückt sind. Die Behandlung ist in solchen alterthümlichen Werken meist der Art, dass die dargestellten Figuren aus einer in das vergoldete Kupfer eingegrabenen und mit einfarbigem (z. B. bräunlichem) Schmelz ausgefüllten Umrisszeichnung bestehen, während der sie umgebende Grund mit verschiedenen Emailfarben (Blau, Grün, Weiss) überzogen ist oder auch aus einfarbiger (z. B. blauer) Emaille mit buntverzierten Rändern besteht. Ein Paar solcher kleiner Reliquienschreine, auch in Form eines Kapellchens, findet man z. B. unter den Kunstkammerschätzen Berlins. In ausserordentlicher Menge trifft man übrigens Fragmente von solchen Werken, die mannichfaltigsten emaillirten Ornamentstreifen, Säulchen und Pfeilerchen mit reichgebildeten vergoldeten Kapitellchen etc.

Die wahre Hochblüte der Emailmalerei fällt indess um Jahrhunderte später. Wiederum sind es vom 16. Jahrh. an die französischen Emailmalereien, welche nach dem Orte, wo sie zuerst und vornehmlich in eigenthümlicher Vollkommenheit gearbeitet wurden, *Emaux de Limoges* genannt und unter diesem Namen weltbekannt sind. Diese Arbeiten, die eine so merkwürdige Erscheinung in der Geschichte des Betriebes der neuern Kunst bilden, bestehen in grössern oder kleinern Platten und in Prachtgeräthen verschiedner Art, die meist von Kupfer sind (in späterer Zeit gewöhn-

lich von edlern Metallen) und auf denen man die mannigfachsten Malereien eingebrannt findet. Sie reihen sich somit den italischen Majoliken (Geschirren aus gebranntem Thone mit eingebrannten Malereien) als ein nahe verwandter Kunstzweig an. Diese Verwandtschaft wird noch bedeutender durch die Gegenstände der Darstellung, welche auf den Limoger Emaillen aus der ersten kunstgeschichtlich bedeutenden Blütenperiode dieses Schmelzmalereizweiges, der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrh., gefunden werden. Durch die Uebersiedelung italischer Künstler nach Frankreich, durch die von denselben begründete sogen. Schule von Fontainebleau, wurde nämlich der Styl italischer Kunst auch in der Emailmalerschule von Limoges herrschend. Arbeiten der grossen italischen Meister, zumal die Kupferstiche aus der Schule Raffaels, wurden auch hier, wie auf den italischen Majoliken, nachgebildet; oder es lieferten Künstler aus jener Schule von Fontainebleau (welche vorzugsweis dem Style der mantuanischen Schule folgte) die hiezu nöthigen Vorbilder. Unter den letztern sind vornehmlich die Kupferstiche des Stephanus (*Etienne de Laulne*), welcher der Sch. von F. beizuzählen ist und dessen Blüte um die Mitte des 16. Jahrh. fällt, häufig von den Limoger Emailmalern benutzt worden. Von früher jedoch, zumal aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., als der Einfluss italischer Kunst noch keine Herrschaft erlangt, datiren auch mannigfache französische Emailmalereien, die im Einzelnen theils mehr dem Style einheimischer (sowie flandrischer) Miniatoren folgen, theils die Leistungen der benachbarten deutschen Kunst als Musterbilder wiederspiegeln. Für die letztere Wahrnehmung ergeben sich manche Beispiele auch aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Der Namhafteste, wiewohl nicht der Allerbedeutendste der Limoger Emailleurs, ist Leonard Limosin, nach dessen Beinamen man die französ. Emaillen jener Zeit kurzweg Limosins, Limusinen nennt. Ein sehr bedeutsamer Meister dieses Kunstzweiges heisst Pierre Rexmon; andre ebenfalls Bedeutung habende Emailleurs der in Rede stehenden Periode sind: Jean Court (*Jehan Court*, genannt *Vigier*), J. Laudin, P. Nouallier, der Meister J. P. (uns nur unter dieser Chiffre bekannt, aber einer der trefflichsten Metallmaler, in dessen Arbeiten sich das edelste Stylgefühl offenbart) und der Meister P. C. (ein von Dr. Waagen im 2. B. der Kunstwerke und Künstler in England, S. 422, gepriesener Limusiner). Rücksichtlich des Technischen der Malerei nehmen die Werke dieser Emailkünstler freilich noch eine untergeordnete Stellung im Verhältniss zu dem ein, was im folg. Jahrh., namentlich in dessen späterer Zeit, in der Metallschmelzmalerei geleistet worden; sie erscheinen nämlich theils mehr als illuminirte Linearzeichnungen mit einer glasartigen Durchscheinlichkeit der Farbe, theils nur als Monochrome grau in Grau (aber mit durchgearbeiteter Modellirung) gemalt, wobei jedoch das Nackte häufig mit röthlichem Tone mehr oder minder naturgemäss gefärbt ist; goldene Zierathen und vergoldete Lichter dienen dabei das Ganze reicher und brillanter erscheinen zu lassen. Hinsichtlich der Zeichnung aber sind diese Limoger Emaillen, wenigstens zum grossen Theil, bei Weitem vorzüglicher als die der späteren Zeit, und sie offenbaren darin ihr nahes Verhältniss zu der höchsten Blütenperiode der neuern Kunst. Einen seltenen Schatz solcher Emailmalereien des 16. Jahrh. trifft man im zweiten Berliner Museum, darunter Arbeiten von Jehan Court, J. Laudin, Leonard Limosin, Meister J. P. und Pierre Rexmon, sowie auch mehre interessante Emaillen von unbekannten noch alterthümlich arbeitenden Künstlern der Frühzeit des Jahrhunderts. So findet man dort ein aus drei Platten, einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern bestehendes Altärchen, wo die Figurenzeichnung im Style jener altfranzösischen Miniaturen ist, welche unter Einwirkung der flandrischen Schule der van Eyck entstanden. Die Darstellung (Geburt des Heilands etc.) ist in einfacher, meist stark gezogener Umrisszeichnung gehalten, mit tiefen, wenig mannichfaltigen Farben ausgefüllt, ohne Schattirung, und eine Modellirung der Formen nur durch zierliche Goldlichter angedeutet. Die den Grund des Mittelbildes einnehmende Gebäulichkeit steht dabei in starkem Gegensatz zu dem sehr alterthümlichen Figurenwerk; die Architektur entspricht nämlich völlig den prächtigen Formen des italischen Baustyls im Beginn des 16. Jahrh., und es scheinen sogar schon die gewundnen Säulen aus Raffaels Tapeten nachgeahmt. Sodann trifft man ein zweites grösseres Altärchen, das in dem 10½ Z. hohen und gegen 9 Z. breiten Mittelbilde eine ziemlich figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, auf den Flügeln aber die Kreuztragung und Kreuzabnahme enthält. Der Styl der Zeichnung und Behandlung ist auch hier noch, im Vorherrschen scharfer schwarzer Umrisslinien und zierlicher Goldlichter, den Miniaturmalereien verwandt, doch nicht im Besondern der altfranzösischen Kunstweise, mehr im Allgemeinen der ältern deutschen, wie z. B. die Kreuzabnahme eine ziemlich bestimmte Erinnerung an den Holzschnitt in Dürers kleiner Passion enthält. Zugleich aber erinnern einzelne Figuren nicht undeutlich an die Auffassung des Man-

tegna und des Perugino. Bei alledem hat die Zeichnung eine eigene Anmuth und Schönheit, welche, was den Ausdruck der Köpfe betrifft, mehrfach mit grosser Zartheit durchgebildet ist. Die Farbe, in reicherem Wechsel aufgetragen als bei erstem Altärchen, hat eine leuchtend schöne glasartige Transparenz. Höchst interessant ist ferner in genannter Samml. eine Reihenfolge von 14 Plättchen, deren jedes 2½ Z. hoch und ein wenig über 2 Z. breit ist. Sie enthalten sehr gestaltenreiche Darstellungen aus der Leidensgeschichte, in sehr vortrefflichen Compositionen, wo alterthümliche Einfalt und Würde sich mit frischer freier Lebendigkeit verbinden. Manches Moment, namentlich in den Gestaltungen des Heilands, erinnert an Dürer, doch hat die Gewandung nicht die Dürerschen Härten und Schärfen; das Meiste aber deutet entschieden auf oberdeutsche, vornehmlich schweizerische Kunst, sowohl was Auffassung und Behandlung als was besonders die Art der Kostümirung betrifft. Rücksichtlich der Technik sind diese Malereien wiederum einfach gefärbte Zeichnungen auf schwarzem Grunde, aber die Linien sind mit grosser Feinheit und schönem Verständniss gezogen; auch ist das Nackte trefflich gezeichnet, wiewohl noch trocken. Die Modellirung in den gewandeten Theilen ist hier dadurch hervorgebracht, dass die Farben in den beleuchteten Stellen weg und in den Schatten zusammengetrieben sind. Gold ist wesentlich nur zur Verzierung aufgesetzt. Im Zeichnungsstyl erinnern ebenfalls an oberdeutsche Schulen sechs andre Emailplättchen mit humoristischen Darstellungen, welche die Bethörung der Männer durch die Weiber schildern. (Adam und Eva unter dem Erkenntnissbaume. Der schlafende Sissera, Feldhauptmann der Kananiter, und Joel daneben, die ihm den Nagel in den Kopf schlägt. Simson im Schoosse der Delila. Salomo durch sein Weib zur Anbetung der Götzen genöthigt. Aristoteles auf Händen und Füssen kriechend, auf dessen Rücken eine geisselschwingende Hetäre reitet. Der Zauberer Virgilius unter dem Fenster der römischen Jungfrau, die ihn in ihr Schlafgemach emporzuwinden versprochen, betrogen im Korbe hängend, während sie aus dem Fenster hinabschaut und sich Zuschauer auf der Strasse sammeln.) Die Compositionen einfach und launig, mit Geist und auch mit leidlichem Formverständniss aufgefasst. Die Ausführung der Plättchen (deren eins die Jahrzahl 1538 trägt) monochromenartig, grau in Grau, mit naturgemässer Färbung des Nackten und sparsamer Verwendung bunter Farben zum Schmuck. Die Behandlung sauber; das Kostüm dem der Zeit des Künstlers entsprechend. Die Bildunterschriften französisch.

In den Werken des Court, eines Zeitgenossen des Limosin, zeigt sich im Einzelnen schon der Uebergang von der alterthümlichen zu einer mehr vollendeten Weise der Darstellung. Der ältern Behandlungsart verwandt ist unter seinen Gemälden eine Darstellung des Kristus vor Pilatus (hoch 7¼ Zoll, breit 6¼ Zoll), die sich als ein einfaches Nachbild des Holzschnittes in Dürers kleiner Passion kundgibt. Die Zeichnung, nicht sonderlich geistreich nachgeahmt, ist einfach gefärbt und mit Goldlichtern versehen. Die ausführliche Inschrift der Platte besagt: *A Lymoges par Jehan Court, dit Vigier*, 1556. Eine zweite Platte, die Himmelfahrt des Herrn vorstellend (wie es scheint, nach einer italischen Composition), ist in Format und Behandlung ganz gleich. Auf einer Platte von kleinerer Dimension, blos bezeichnet mit der Chiffre *J. C.*, entfaltet sich ein Reichthum zierlicher Ornamente im Style der vatikanischen Logen, in der Mitte die Figur Dianens. Das Ganze, ausgeführt in glänzenden durchsichtigen Farben, ist leicht, heiter und nicht ohne Geist behandelt. Die Composition findet sich unter den kleinen Stichen des schon erwähnten Stephanus. — Höchst interessant ist eine grosse ovale Schüssel, welche ganz in bunten Farben, ebenfalls von glasartigem Durchschein, bemalt ist. Sie misst in der Länge 1 F. 8½ Z., in der Breite 1 F. 3½ Z. Die Rückseite ist mit grossen Barockornamenten bedeckt und hat dieselbe Bezeichnung: *J. C.* Franz Kugler (in seinem Buch über die Berliner Kunstkammerschätze) bespricht diese emaillirte Schüssel wie folgt. „Die innere Fläche enthält eine sehr figurenreiche Composition: eine freie Nachahmung des Blattes von Marcantonio, welches unter dem Namen des Triumfes des Titus bekannt und vermuthlich nach einer Zeichnung Mantegna's gestochen ist. Ein junger Mann, nackt und nur mit der Chlamys und dem Helme bekleidet, in der Hand den Herrscherstab haltend, steht in der Mitte auf Schilden und andern Geräthen des Kriegs. Knaben und Gefangene knien auf beiden Seiten; neben ihm, seinen rechten Arm fassend, steht ein geschmücktes Weib. Dann sieht man auf beiden Seiten zahlreiche Gruppen von Männern, in römischen Kostümen theils des Kriegs theils des Friedens, welche gegen die Mittelgruppe gewandt sind. Ueber der letztern, an einem Fruchtbaume, schwebt Amor. Hinterwärts wird ein festlicher Triumfzug sichtbar. Architekturen, und weiter zurück ein Fluss mit darauf Schiffenden, bilden den Grund der Darstellung. Auf dem Rande der Schüssel sind fantastische, arabeskenhafte Figuren gemalt. Die Zeichnung

in dieser Arbeit ist ausgezeichnet schön, besonders in den zwar etwas streng modellirten nackten Theilen; die Köpfe erscheinen zum Theil eigenthümlich geistreich. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr fein; ebenso ist auch die Farbe im Einzelnen an sich sehr schön. Aber das reiche Ganze der Composition überschreitet wesentlich die Grenzen, welche in dem damaligen Standpunkte der Emailmalerei gesetzt waren; bei dem Mangel des Helldunkels und der sonstigen Lufteffekte konnte hier keine Harmonie, keine Gesammtwirkung erreicht werden." — Ein anderes kleineres Gefäss, wiederum mit den Buchstaben *J. C.* versehen, hat die Form eines mehrfach ausgebauchten Fusses und diente vielleicht als Träger einer Schale oder eines ähnlichen Gegenstands. Die Malereien daran, offenbar nach sehr trefflichen Vorbildern, sind hier grau in Grau, wobei aber das Nackte naturgemässe Färbung erhalten. In der obern Fläche findet sich eine Höhlung, worin ein männliches Brustbild gemalt ist. Der obere stark ausgebauchte Theil des Schaftes ist mit männlichen und weiblichen Gestalten geschmückt, die auf Früchten sitzen und Michelangeloschen Styles sind. Am eigentlichen Fusse sieht man viele Kinder mit Bären spielen. Die Auffassung in den Malereien ist ungemein geistreich, die Behandlung sehr trefflich, so dass diese Arbeit Jean Courts sich würdig den berühmten Emaillen des etwas jüngern Meisters Pierre Rexmon anreiht. — Die äusserst anziehenden, ebenso fein und geschmackvoll behandelten wie zumeist mit einem sehr glücklichen Formensinne aufgefassten Malereien des Letztern kommen in so bedeutender Anzahl vor, dass fast jedes grössere Kunstkabinet dergleichen aufweist. Besonders zahlreich finden sie sich in der kön. Samml. zu Berlin. In diesen Rexmonschen, meist nur mit der Chiffre *P. R.* bezeichneten Werken sind durchweg die eigentlich bunten Farben vermieden; es scheint, dass der Künstler über das Unzweckmässige derselben bei der damals noch unvollkommenen Technik der Metallmalerei zu klarer Erkenntniss gekommen war. Seine Arbeiten sind wesentlich nur monochromische, grau in Grau, doch mit röthlicher Färbung des Nackten, auch mit mannigfachen zierlichen Goldornamenten. Die Tuchersche Samml. zu Nürnberg bewahrte sieben Stücke, welche sämmtlich mit dem Tucherschen Wappen versehen, also in der Limoger Fabrik auf Bestellung dieser Familie gefertigt waren; dieselben fand man theils nach Compositionen Raffaels, theils im Style des Primaticcio gemalt; eins hatte neben der Chiffre *P. R.* die Jahrangabe 1558, ein andres aber war mit dem vollen Namen und dem Jahr 1562 bezeichnet. (Vergl. das Schornsche Kunstblatt 1833, S. 79. Brulliot II. *n.* 2312.) Im Kunstkabinet zu Gotha findet sich ein kupfernes Taufbecken, welches von Pierre Rexmon im J. 1560 grau in Grau mit röthlicher Angabe der Fleischpartien der Figuren emaillirt worden und mit vollständigem Namen auf der einen und mit den Namensinitialen auf der andern Seite versehen ist. Nach der Angabe Keysslers ward es um 10,000 Thaler für gen. Kab. erworben. Wolfgang Goethe brachte in seine Samml. zu Weimar drei Stücke von der Hand und mit dem Namenszeichen desselben Künstlers. Das eine ist eine Schale, deren innere Fläche eine Scene aus der Mosesgeschichte enthält und deren Fuss die Jahrzahl 1571 aufweist. Die beiden andern Stücke sind Salzfässer, in deren Höhlungen Profilköpfe und schwebende Genien umher gemalt, und deren Füsse mit Darstellungen einer Hirsch- und einer Bärenjagd umgeben sind. — Auch im grünen Gewölbe zu Dresden werden ähnliche Arbeiten mit der Bezeichnung *P. R.* 1571 getroffen, sowie andre mit der Courtschen Namensabbreviatur *J. C.* — Ausführlicheres über Rexmon (den man auch Rexman schreibt), sowie über Leonard Limosin, die Meister *J. P.* und *P. C.*, den spätern (in der Zeit um den Schluss des 16. und den Anfang des 17. Jahrh. blühenden) J. Laudin und andre mehr oder minder bekannte Limoger Emailleurs wird in dem umfassenden Art. *Limosinen* berichtet werden. Hier sei nur noch die Bemerkung beigefügt, das emaillirte Prachtgeräthe aus jenen Fabriken als Hochzeitsgeschenke beliebt waren und oft auch von Deutschland aus bestellt wurden. Solche Arbeiten tragen immer die Wappen der Bestellerfamilien, so die erwähnten Emaillen der Tucherschen Sammlung, eine Schüssel mit dazu gehöriger Giesskanne in der kön. Samml. zu Berlin (beide mit ungemein reichen und feinen Goldornamenten auf verschieden gefärbtem Grunde geschmückt, in ersterer das verbundene Wappen der Augsburger Patrizierfamilien Artzt und Welser) u. dergl. mehr in anderwärtigen Kabinetten.

Im Verlaufe des 17. Jahrh. entwickelte sich die Technik der Emailmalerei weiter, indem sie von der monochromischen Darstellung, von dem einfachen Ueberziehen einer Zeichnung mit eintönigen Farben zu einer vollständigen Malerei mit verschiedenartig gebrochnen Farbentönen fortschritt. Besonders in der Spätzeit des 17. und im Anfange des 18. Jahrh. bildete sich die Emaillirkunst zu einer eigenthümlichen technischen Vollkommenheit aus. Die frühern nur aus einfach gefärbten Zeichnungen bestehenden Emaillen weit hinter sich lassend, erhob sich jetzt die Metallmalerei

zur wirklichen Farbenschmelzkunst, indem sie wahrhafte Gemälde in den zartesten und weichsten Uebergängen der Farbe hervorbrachte. Indess sind die Arbeiten dieser Glanzperiode der Emailtechnik gewöhnlich nur von geringer Dimension; man führte nun die Malereien in der Regel auf Silber, öfter auch auf Gold aus, und vornehmlich sind es Bildnissmedaillons, wozu jetzt die Emaillirkunst verwendet ward. In solchen Emailbildnissen leistete man denn auch zum Theil sehr Vorzügliches; dagegen folgte man freilich in den historischen Darstellungen zumeist dem entarteten Wesen damaliger Compositionsweise, so dass diese Arbeiten nun trotz ihrer vollendeteren Technik doch tief unter den Leistungen des 16. Jahrh. stehen. Uebrigens erscheint Frankreich auch für das 17. und 18. Jahrh. als die eigentliche Wiege dieser Kunst und bildete wenigstens die Schule für auswärtige Emailmaler, z. B. für die zu Genf, Augsburg, Nürnberg etc.

Unter den Medaillonemailleurs der ersten Hälfte des 17. Jahrh. begegnen wir einem sonst nicht weiter bekannten Künstler, der sich auf der Rückseite eines Bildnissmedaillons in der Berliner Samml. Prieur nennt. Dies laut der Inschrift 1645 ausgeführte Porträtstück stellt einen mit dem goldnen Vliess dekorirten Feldherrn aus der Zeit des 30jährigen Krieges vor; es ist nicht ohne Individualisirung und feine Ausführung, aber noch mit ziemlich hart nebeneinander stehenden Farbentönen. Die ebenfalls gemalte Rückseite stellt einen sonnenbeschienenen Obelisken und daneben die ganze Figur des Feldherrn dar, welches Bildchen jedoch ziemlich spielend behandelt ist. Um und nach Mitte des Jahrh. treffen wir Werke des berühmten Emailleurs Georg Strauch, der zu Nürnberg blühte und dessen Lebenszeit von 1613 bis 1675 geht. Er war ein Schüler Hans Hauers. Von ihm sieht man in der königl. Samml. zu Berlin eine mit *G. St.* 1661 bezeichnete Allegorie des Friedens und der Gerechtigkeit in einer Landschaft. Die Farben sind hier zwar noch etwas hart und bunt, aber in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein schöner heiterer Adel. — Später begegnet man den Gebrüdern Peter und Amicus Huaut aus Genf, welche in den J. 1686—1700 am Berliner Hofe thätig waren. Von ihnen in der Berl. Samml. ein grosses auf Gold gemaltes Medaillon von 3¾ Z. Breite bei 2½ Z. Höhe, darstellend den Alexander im Dariuszelte nach der bekannten Lebrünschen Composition. Die Farben von schöner heiterer Wirkung, die Ausführung sauber, aber die Auffassung der schon bühnenprunkhaften Composition nicht von sonderlichem Geiste. Von demselben Brüderpaar ebendaselbst das Porträtmedaillon eines vornehmen Mannes, wo die Farben, ohne die wünschenswerthe Weiche der Modellirung, noch mit einer gewissen Kälte nebeneinander stehen, während die Ausführung fein und auch die Auffassung lebensvoll ist. Nach diesen Genfern bildete sich im Email der sonst mehr als Stecher namhafte Berliner S. Blesendorf (gest. 1706); von ihm ebendaselbst ein Porträt der Königin Sophie Charlotte, Gemahlin Friedrichs I. von Preussen. Abweichend von der Behandlungsweise der Letztgenannten sind die emaillirten Porträts des namhaften Künstlers Georg Friedr. Dinglinger, der sich in Frankreich bildete, dann am Hofe zu Dresden arbeitete und hier 1720 verstarb. Unter seinen in der Berl. Samml. befindlichen Stücken heben sich hervor: das zierlich weich, fast in der Weise eines Watteau gemalte Bildniss eines vornehmen Herrn in der Allongenperrücke (bez. mit dem J. 1696), der Kopf eines Mannes mit Pelzmütze und das Porträt der Kaiserin Anna von Russland. Im grünen Gewölbe zu Dresden zeigt man unter andern von ihm die schöne Emailfigur einer heil. Magdalena. — Um und nach 1700 arbeitete auch Karl Boit, ein geschickter schwedischer Emailleur. Derselbe wurde in mehren Hauptstädten beschäftigt, namentlich zu Wien. Hier malte er die ganze kaiserliche Familie auf eine 18 Z. hohe und 12 Z. breite Goldplatte, für welches Kunstwerk (das man noch in der k. k. Kunstkammer zu Wien antrifft) er die Summe von 20,000 Kaisergulden empfing. Später war Boit in London. Nach ihm stach Jakob Houbraken ein Bildniss des Prinzen Frederik, ältern Sohnes Georgs I. von England. — Von Lorenz v. Sandrart (einem Sohne des nicht mit dem berühmten Joachim zu verwechselnden Nürnberger Malers und Stechers Johann Jakob von Sandrart) findet man ein mit dem J. 1710 datirtes längliches Plättchen in der Berliner Samml., das noch völlig der ältern Technik entsprechend grau in Grau gemalt ist und eine figurenreiche, aber nach Art der damaligen französ. Malerei theatralisch stylisirte Darstellung der Heilandsgeburt darbietet. — Endlich bleibt ein jüngerer und bedeutsamerer Schmelzmaler zu erwähnen, der tiefer in das 18. Jahrh. hinabreichende Martin van Meytens (geb. 1695 zu Stockholm, gest. 1770 als Akademiedirector zu Wien). Er entstammte einer Haager Familie und war ein Schüler des Schweden Karl Boit. Die Miniatur- und Schmelzmalerei übte er zu Paris (1717), zu Dresden, Wien (1721) und in Venedig. Die Berliner Samml. bewahrt von ihm das vortreffliche Bildniss eines stattlichen Herrn von mittlern Jahren mit gewaltiger

Allongenperrücke, das durch wärmste Carnation, leichteste Modellirung, sprechende Belebung der Züge sich auszeichnet und höchst sauber und doch ohne alle Aengstlichkeit ausgeführt ist.

Emailmalerei auf Lava, eine neuerfundene höchst interessante Malart für monumentale Zwecke. Durch diese in Frankreich aufgekommene und bis jetzt, soviel uns bekannt, auch nur dort geübte Verfahrungsweise, auf Stein zu emailliren, wird eine mit allen Vorzügen der Farbe und der Behandlung ausgerüstete und ausserdem fast unzerstörbare Malerei zu Stande gebracht. Das dazu sich eignende Material ist zuerst vom Grafen Chabrol de Volvic aufgefunden worden; es bot sich als solches der Stein von Volvic und die Lava der Felsen in der Auvergne dar. Die Methode, eine neue Gattung der Schmelzmalerei, wurde z. B. von Abel du Pujol u. A. bei Kunstwerken (Altarbekleidung in Ste. Elisabeth zu Paris) in Anwendung gebracht; neuerdings jedoch ist sie vom Baumeister Hittorf aus Köln mit vermehrtem Eifer vorgezogen worden, um sie für Malereien am Aeussern von Gebäuden, überhaut in Verbindung mit der Architektur anzuwenden. Proben dieser Malart (Abbildungen von allerhand Gegenständen) sandte Hittorf an den König von Preussen nach Berlin. Andere Tafeln mit einzelnen Figuren und Arabesken in pompejanischem Geschmack, welche Ernst Förster in Paris sah, überraschten durch die Schönheit der Farben, durch die Leichtigkeit und Bestimmtheit der Behandlung sowie durch ihre Festigkeit, denn man konnte, ohne das Bild zu verletzen, mit einem scharfen Eisen nachdrücklich darüberfahren. Hittorf beabsichtigte die Vorhalle der neuen von ihm erbauten Pariser Kirche St. Vincent de Paul in dieser Weise ausschmücken zu lassen. (Zur Orientirung über die französische Lavamalerei dient eine zu Paris erschienene Abhandlung folgenden Titels: *Rapport concernant la peinture en émail sur lave de volvic emaillée, fait à la société libre des Beaux-Arts, par M. Mirault.*)

Emausbilder nennt man kurzweg die Darstellungen des auferstandenen Heilandes, wie er noch am Tage seiner Auferstehung zweien nach Emaus wandernden Jüngern erscheint, ihnen auf dem Wege unerkannt sich zugesellt als lebhafter Theilnehmer an ihrem Gespräche über die eben in Jerusalem vorgekommenen Geschichten, und dann mit ihnen Abendrast hält in der Herberge des Fleckens, wo er mit ihnen zu Tische sitzt und ihnen nun durch das Brechen und Darreichen des Brotes die Augen über seine Erscheinung öffnet. 1) Darstellungen des neben oder zwischen dem Jüngerpaar wandelnden Auferstandnen. Von Herri de Bles (gen. *Civetta*) in der k. k. Gall. zu Wien eine reiche Landschaft mit den beiden nach Emaus gehenden Jüngern, denen der Herr sich auf dem Wege beigesellt. Gemalt auf Holz, 1 F. 2½ Z. breit, 11 Z. hoch. — Composition von Pieter Brueghel dem Alten, gestochen und gedruckt bei Ph. Galle 1571. Nach demselben Maler ein italisches Blatt mit der Schrift: *P. Breughel inventor. Dominus Vitus ordinis Vallisumbrosae Monacus excude. Romae ann. D.* 1576. — Christus auf dem Wege nach Emaus, Gem. von Elzheimer im Frankfurter Mus. — Von Wilhelm Schadow: Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus, Kniestück beim Bankier Bendemann zu Berlin. Dieser Christus ist eine höchst edle, von sinniger Heiterkeit und erhabener Frömmigkeit stralende Menschengestalt, deren verklärtes Auge sowohl den innern Frieden als den Wunsch verkündet, rings um sich her Beseligung zu verbreiten. In einem vielleicht zu absichtsvoll motivirten Gegensatze stehen die beiden Jünger, denen über die plötzliche Erscheinung des auferstandenen Meisters bereits die Augen aufgehen; der Aeltere stellt sich als eine willens- und thatkräftige, überzeugungsfeste Gestalt dar, während der Jüngere von sanftem Ausdruck, furchtsam und zweifelmüthig erscheint. — Von einem gebornen Düsseldorfer, dem grossen kirchlichen Meister unter den Münchnern: Heinrich Hess, das kleine Freskobild des mit den Jüngern nach Emaus wandelnden Heilands in der Allerheiligenkirche zu München.

2) Darstellungen des mit dem Jüngerpaar Abends in der Herberge zu Emaus sitzenden Heilands. Gemälde von Jacopo Palma in der Gall. Pitti zu Florenz, nach welchem vortrefflichen Bilde Cosmo Mogalli und später G. Rossi gestochen haben. Das Blatt des Letztern in Bardi's florent. Gallerlewerke. — Eine Tapete, angeblich nach Raffael in den Niederlanden gewirkt. Dieselbe gehört zu den *Arrazzi della scuola nuova*, zur zweiten Folge der im Vatikan aufbewahrten Teppiche aus Arras. Die Composition — gestochen von Nik. Beatrizet 1541, dann von Mich. Sorello und radirt 1780 von Sommerau — ist wahrscheinlich von Bernard van Orley. Christus speist mit den beiden Jüngern. Im Teppich sind die Köpfe der menschlichen Figuren von mittelmässiger Ausführung, dagegen vortrefflich die Nebenwerke, z. B. das Tischgeräth und die eingeflochtene Episode des einen Knochen benagenden und gleichzeitig eine Katze abwehrenden Hundes. (*Landon, n.* 3. *pl.* 129.) — Gemälde

von **Paul Veronese** in der kön. Gall. zu Dresden. Während Christus, mit dem Jüngerpaar am Tische sitzend, ernste Dinge bespricht, die in diesen Tagen Jerusalem bewegt haben, und die im Stande waren eine Welt zu bewegen, sorgen Hausfrau und Magd für das Abendbrot und die Wirthschaft mit nicht geringerem Ernste, und das Töchterlein am Boden spielt, unbekümmert um Welt und Wirthschaft, mit einem kleinen Hunde, vor dem eine Katze unter den Tisch sich geflüchtet. Leben wie es ist und wie es sich gibt, menschliche Sorgen und menschliche Freuden! Und haben nicht grösste und kleinste auf dem kleinsten Raume nebeneinander Platz, ohne einander zu berühren? Und wer kann sagen, seine seien die grössten? Keine ist klein, keine ist gross, nur der Mensch ist beides. Und wenn es uns ergreift, neben dem verhüllten Heilande und seinen trostlosen Jüngern ein in sein Spiel vertieftes Kind zu erblicken, so soll es uns auch erinnern, dass wir alle Kinder sind und unser ernstestes Treiben neben höherer Geister Regung dem Spiele des Mädchens mit dem Hündchen gleicht, das im Augenblick seine ganze Seele füllt. (E. Försters Briefe über Malerei, S. 129 ff.) — Gemälde von **Frans Franck** dem Aeltern, einem Schüler des Frans Floris, nach welchem wir einen Holzschnitt mittheilen. — Gemälde von dem in einem gewissen Verhältniss zur Schule der Caracci stehenden **Bartolommeo Schidone** in der k. k. Gall. zu Wien: Christus bei Tische sich durch das Brotbrechen den Jüngern zu erkennen gebend. Vier überlebensgrosse Halbfiguren. — Composition von **Rubens**: die Jünger in Emaus mit dem Wirthe, der die Kappe zieht. Gestochen 1638 von H. Witdouc, besonders schön in den seltnen Abdrükken, welche Rubens getuscht hat. Eine andre Composition mit einem Alten, der ein Glas hält, 1640 in Grossquerfolio gestochen von W. Swanenburg, 1642 nach Soutmans Zeichnung im Kleinen auf Kupfer wiedergegeben von P. van Sompelen. Ein drittes Blatt nach Rubens zweiter Comp., noch grösser als das Schwanenburgsche und dem Picart zugeschrieben, trägt Bonnarts Adresse. — Gemälde von **Gerard Honthorst** in der Gall. zu Pommersfelden, ein in der Wirkung des Kerzenlichts tüchtiges, sehr klares und kräftiges Bild. — Gemälde von **Rembrandt** in der Eremitage zu Petersburg, eine ähnliche Darstellung in der Gallerie zu Kopenhagen, und eine dritte desselben Meisters (vom J. 1648) im Louvre zu Paris. Christus im Moment, wie ihn die Jünger beim Brotbrechen erkennen. „Wer sollte", ruft Hr. von Quandt bei Besichtigung des Kopenhagener Exemplars aus, „dem so oft bis zur tiefsten Niedrigkeit herabsinkenden Rembrandt solche fromme rührende Innigkeit zutrauen als sich hier ausdrückt!" Derselbe Kunstrichter möchte keinem der Exemplare in Kopenhagen und zu Paris den Vorzug vor dem andern geben. Stiche nach Rembrandt von J. de Frey und Houbraken; Letzterer stach die Scene, wie Christus den Jüngern in Emaus entschwindet. Ferner zwei **Radirungen Rembrandts**: 1) die sogen. grossen Jünger in Emaus, wie sie den zwischen ihnen sitzenden Auferstandenen am Brotbrechen wiedererkennen. Rechts vorn kommt ein Aufwärter die Stiege herab. Links unten die Bezeichnung: *Rembrandt f.* 1654 oder wie Andre lesen 1634. Das Blatt hat 7 Zoll 10 Lin. Höhe bei 5 Zoll 11 Lin. Breite; 2) die sogen. kleinen Jünger

(*Nach Frans Franck dem Aeltern.*)

zu Emaus. Der Jünger rechts schneidet von einer Hammelskeule ab; der Andre links betet in einem Lehnstuhle! Vorn ist ein Hund. Unten mitten im Rande steht: *Rembrandt f.* 1634. Dieses Blatt hat 3 Zoll 9 Lin. Höhe bei 2 Zoll 8 Lin. Breite. — Von dem Berliner Christian Bernhard Rode zwei Radirungen eigner Compositionen, deren eine die Wiedererkennung des Herrn beim Brechen des Brotes vorstellt, während die andre das staunende Jüngerpaar schildert, dem der Herr bei Tische urplötzlich verschwunden ist. Ersteres Blatt in 4. datirt von 1772, letzteres in Fol. von 1785. — Von dem 1846 zu Stuttgart verstorbenen Meister Friedrich Dieterich von Biberach eine schön gedachte herrliche Darstellung, die derselbe in Rom gemalt hat und die nun unter andern neuern Meisterwerken im Museum der Stuttgarter Kunstschule glänzt. Christus sitzt am Tische und bricht das Brot. Beide Jünger beugen sich vor dem jetzt erst erkannten Herrn in frommer Demuth, der eine knieend, der andre die Hände faltend, während ein Knabe das Gemach betritt und Früchte zum Mahle herbeiträgt. Auf Leinwand 2 F. 7½ Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit. — Endlich von dem Wiener Leopold Schulz eine schöne Composition der Jünger zu Emaus, welche R. Theer in einer Steinzeichnung in Royalfolio wiedergegeben hat, die man in der 11. Lief. des lithogr. Blätterwerks: „Christliches Kunststreben in der österreichischen Monarchie“ vorfindet.

Ganz besondere Auszeichnung verdient das Werk eines alten Venezianers, des Giovanni Bellini, von welchem 1426 gebornen Meister unser Albrecht Dürer im J. 1506 aus Venedig schreibt: „Er ist sehr alt und ist noch der best im gemell.“ Etwa in derselben Zeit nun, wo Dürer in der Dogenstadt verweilte, schuf der noch lebens- und schaffenskräftige Greis eine grosse Darstellung des Christus in Emaus für die Salvatorkirche Venedigs. Dieses Bild ist vielleicht die höchste unter den vorhandnen Leistungen Bellini's und sicherlich eine der höchsten seiner Zeit. Ausser den beiden Jüngern ist — nach der naiven Weise der altvenezianischen Schule — noch ein venediger Senator und ein Mann in türkischer Kleidung (vielleicht ein venezianischer Dragoman) anwesend, beide nachdenklich gegen den Heiland hinblickend. Der eine Jünger, ein Greis, im aufgeschürzten Pilgerkleide dastehend, sieht aufmerksam nach dem Andern hin, einem schönen heilbärtigen Fünfziger, welcher in verhehlter innerer Bewegung die Tischplatte fasst und mit der Linken heftig auf seine Brust deutet, als wäre er eben des Wunders inne geworden, welches den blöden Augen der Andern noch nicht offenbar ist. Hinter dem Tische in der Mitte sitzt Christus, das Brot in der Linken haltend und mit seiner Rechten segnend. In den wunderbaren Zügen seines dunkelgelockten Hauptes ist die Gottheit sichtbar hervorgetreten. (Nach diesem Gemälde hat z. B. Pietro Monaco von Belluno gestochen, ein Blatt in Grossquerfolio.) — Ein ähnliches Gemälde von geringerem Werthe findet sich in der reichen Gallerie des Palastes Manfrini zu Venedig.

Vortrefflich in seiner Art ist auch das im Berliner Museum befindliche Gemälde des Marco Marcone von Como, eines Anhängers der Giovan Bellinischen Schule. Unter einer Weinlaube sitzt Christus zu Emaus mit den beiden Jüngern beim Mahle und bricht das Brot; dabei ein aufwartender Knabe und der Wirth. Hintergrund eine gebirgige Landschaft mit einer Stadt. Diese Darstellung des Mahles zu Emaus zeigt eine bedeutende Verwandtschaft zu der allgemeinen Richtung der Bellinisten, zeichnet sich aber zugleich auch durch eine eigenthümlich naive (hier fast genreartige) Auffassung des Lebens aus. (Das Bild auf Holz gemalt, 3 Fuss 9 Zoll hoch, 4 Fuss 6 Zoll breit, und trägt die Bezeichnung: *Marcus March. Venetus pinxit. M.D.VII.*) — Sehr ähnlich ist derselbe Gegenstand 1506 von einem Venezianer Marco Marziale behandelt, in der Venediger Akademie, dasselbe Bild, welches Lanzi bei den Cantarini sah.

Embasios, Beiname des die Einschiffenden beschirmenden Apollo. In dieser Eigenschaft heisst der Gott auch Epibaterios. Als Beschirmer der Ausschiffenden führt er sodann den Beinamen Ekbasios.

Embde, August von der, ausgezeichneter Bildniss- und Volksmaler, Mitglied der Akademie der bildenden Künste zu Kassel, ist daselbst am 4. Dec. 1780 geboren. Vor seinem 14. Jahre malte er ohne irgend eine Anleitung kleine Bildnisse mit Oelfarben aus den Farbentöpfen eines Anstreichers. Von den sorgsamen Aeltern zu einem andern Geschäft bestimmt, konnte er erst in seinem 19. Jahre sich ausschliesslich der Malerkunst widmen, blieb aber, durch die Unterhaltsfrage dazu genöthigt, bei der damals fast allein nur Erwerbsaussicht bietenden Bildnissmalerei. Im J. 1803 ging Embde nach Dresden, von da 1805 nach Düsseldorf, dann wieder 1808 nach dem sächsischen Elbflorenz und endlich 1812 nach München. In diesen Kunstresidenzen zeichnete er viel in Sepia nach den vorzüglichsten Galleriebildern. Nach seinem Münchener Aufenthalte besuchte er 1814 noch Wien. Hierauf liess er sich

für immer in seiner Vaterstadt Kassel nieder, wo er in einem Zeitraume von dreissig Jahren über 600 Bildnisse malte und wo er noch heute Aufträge vom Hofe und von angesehenen Familien ausführt.

Von Jugend auf seinen eigenen Weg zu gehen gewohnt, benutzte A. von der Embde die Akademie nur als eine gute Gelegenheit, sich im Zeichnen nach dem Nackten zu üben, und wiewohl er schon früh zum Mitglied der Kasseler Akademie ernannt ward, mochte er sich doch nie in das von der Kunst abziehende Geschäftsleben derselben einlassen. Er fühlte in sich den Drang und das künstlerische Vermögen zu freiem selbständigen Schaffen, war aber seine ganze Jugendzeit hindurch genöthigt dem wenigstens doch lohnenden, wenn auch öfter lästigen Porträtpinsel zu fröhnen. Erst nach dem J. 1830, wo von Düsseldorf und München aus neues Leben und Feuer in die vaterländische Kunst kam und das Publikum wieder Sinn und unterstützende Theilnahme für wahre Kunst zeigte, konnte Embde mit freien Erzeugnissen seines Pinsels auftreten. Seine künstlerische Neigung und Leistungsfähigkeit trieb ihn zum Anbau der Volksmalerei, eines im wohlverstandnen Sinne stets edel bleibenden Faches der so vielzweigigen Malerkunst. Seitdem hat er in mehr denn funfzig Volksbildern, worunter einige allerdings nur veränderte Wiederholungen sind, seine reiche Fantasie und schöne Künstlertüchtigkeit beurkundet. Ausgezeichnet ist Emde in Darstellung ländlicher Scenen, und obwohl er aus denselben Strichen des Hessenlandes wie Jakob Becker und Friedrich Dielmann schöpft, ist er doch

ebenso selbständig in der Auffassung und Gestaltung, daher auch er in seiner Art durchaus wieder neu und eigenthümlich erscheint. Uebrigens versteht sich von selbst, dass auch dem kunstgewandtesten Farbenschöpfer irgend einmal ein Kind des Pinsels missräth. So malte Embde früher einen ländlichen Kirchhof, auf dem er einen Kirschbaum in voller Blüte darzustellen wagte. Natürlich gelang dieser Versuch, die Vollblüte eines Baumes zu schildern, keineswegs, wie dergleichen wohl schwerlich Jemanden gelingen wird, da der Blütenschnee eines solchen Baumes im Gemälde nicht malerisch und überhaupt der volle Frühling grösstentheils ein verlornes Paradies für den Pinsel ist. Obwohl nun aber der blühende Kirschbaum so gross hervortrat, dass das mit allen Künsten des Koloristen nicht zu verhütende Unschöne zu grellster

Wirkung gedieh, so war im Uebrigen doch eine anmuthende liebliche Lenzesfrische über die schöne Landschaft ausgegossen und es blieb immerhin das Bild der Gräber unter Blüten ein dichterisch gedachtes. Im J. 1834 bewunderte man auf der Ausstellung das prächtige Gemälde eines hessischen Bauermädchens mit Brief und Strauss. Sodann sah und rühmte man von Embde eine Darstellung des Gretchens nach Goethe (lithographirt als Frankfurter Kunstvereinsblatt von J. Fay, in Royalfolio), spielende Kinder auf der älterlichen Brandstätte (in Steinzeichnung vervielfältigt durch Santer, Bl. in Royalfolio), zwei Kinder unter Baumwurzeln (als Vereinsblatt der Nürnberger Dürergesellschaft für 1840 in Stahl gestochen von H. Petersen, in Grossfolio), Mädchen am Brunnen (von G. Otto für den Karlsruher Kunstverein gestochen), die Ge-

schwister (von Dircks für dens. Verein lithographirt, Blatt pro 1844, in Grossfolio), die an der Brücke vergebens ihren Geliebten erwartende Müllerstochter (klein gestochen von Konstantin Müller im Frankfurter Miniatursalon) und das Mädchen bei Backwerk oder das kuchenhütende Aschenbrödel (bekannt durch eine Lithographie von G. Daniel und J. Fay, in Royalfolio, und durch einen kleinen aber köstlichen Stich von J. Hirchenhain und Konstantin Müller im Frankfurter Miniatursalon). Namentlich meisterhaft ist das letztere Bild ausgeführt. Embde schildert in der Scenerie der Kuchenhüterin den Vorabend eines Festes. Man merkt den herannahenden Feiertag; Haus und Strasse werden zugerichtet für gastlichen Empfang, und der Kuchen, diese Freudenkost der Jungen und Alten, wird morgen nicht fehlen, denn das liebe herzige Mägdlein steht Wache, dass die auch Appetit habende Katze keinen störenden Eingriff in die gebackene Hausfreude thue. Schlau hat das Mädchen den Stecken unter der Schürze verborgen; ihre Gedanken aber schweifen von dem Kuchen zum Genusse, den er bald bieten wird, zur Freude des Festtages hinüber, unter die Linde und auf die Wiese, wo es morgen so hübsch und so vergnüglich hergehen wird. Das unschuldige treuherzige Gesichtchen mit einem Anfluge schalkhafter Amtseifrigkeit macht einen so freundlichen idyllischen Eindruck, dass man glaubt, den ganzen Feiertag mit seinen stillen und lärmenden Freuden an sich vorüberziehen zu sehen. Die Tagzeit der Scene ist klar ausgesprochen; es ist der Nachmittag vor dem Feste; in der Strasse ist es ruhig geworden, weil die Leute im Hause zu sehr mit den fest-

lichen Vorkehrungen beschäftigt sind, und in der ganzen Scene herrscht stille Erwartung.

Auch in der schönen Müllerin, welche ihres Geliebten an der Brücke harrt, hat Embde ein meisterliches Idyll geliefert. Wir sehen das hessische Landmädchen in ihrer volksthümlichen Tracht, wie sie nach abgethaner Tagesarbeit an der besprochenen Stelle sich eingefunden und in dem Gedanken an ihren Geliebten vertieft hat. Dieser sie ganz erfüllende Gedanke tritt ins Stadium der Bedenklichkeit über das zu lange Ausbleiben des Ersehnten; sie versucht es das Warum durch das süsse Spiel mit der Liebesblume zu erforschen. Sie weiss wohl, dass dies eben nur ein täuschendes Spiel ist; dennoch aber pocht ihr Herz beim Fallen der Blätter; bänger, unruhiger zupft sie an den weissen Stralenblättchen, — da fällt das letzte, und „gar nicht liebt er dich" ist die schneidende Antwort, womit das Blumenorakel ihr geängstigtes Herz verwundet. So bietet das Bild ein liebliches Stück Poesie des Landlebens; dabei ist das Ganze so künstlerisch liebevoll bis in die geringste Einzelheit ausgeführt, dass man die reinste schönste Natur vor Augen zu haben meint.

Auf der Rheinischen Ausstellung 1844 pries man als das vorzüglichste Volksstück das Embdesche Bildchen, welches am Bache spielende Kinder schildert. Ein Knabe und ein Mädchen sitzen am rauschenden Wasserfalle; den Odem an sich haltend lauscht die Kleine mit interessirtestem Auge ihrem etwas älteren Bruder, welcher einen von der nahen Weide geschnittenen Saftzweig zur Pfeife schnitzt. Der edelste

Hauch der Unschuld, die ganze Seligkeit der Kinderjahre, der unvergessliche Reiz eines freundlichen deutschen Heimatthales verklären dies kleine liebevoll durchgeführte Farbengebild. (Der Karlsruher Kunstverein wählte es bei der Ausstellung im Sommer 1844 zur Verloosung. Ein Referent von dort — vergl. Nr. 23 des Kunstblattes von 1845 — nennt es in Zeichnung und Färbung leichtsinnig, findet aber doch das Ganze ansprechend.)

Ein in zarter Erfindung und gediegener Auffassung nicht hinter den frühern Werken zurückstehendes Gemälde schildert ferner den Kirchgang eines jungen Mädchens, das noch von ihrer sie bis zur Hausthür geleitenden Mutter Ermahnungen empfängt. Stoff und Behandlung beweisen wiederum, wie jugendfrisch noch für solche Darstellungen das kindliche Gemüth des Künstlers sich erhalten hat. Dasselbe gilt von Embde's neuestem Werke, einem Seitenstück zu dem vorigen, darstellend ein zur Schule gehendes Kind (auf der Ausst. zu Leipzig 1847).

Emblemata hiessen bei den Alten die bildnerischen Verzierungen, die an silbernen und goldnen sowie an ehernen Gefässen angebracht waren und davon beliebig wieder abgenommen werden konnten. Die Bildzierathen solcher Gefässe gehörten natürlich der Toreutik (Ciselirkunst) an und bestanden gewöhnlich aus edlen Metallen. Indess kamen an solchen Gefässen auch bisweilen Schnitzornamente aus Bernstein etc. vor. Die griechische Benennung Emblemata findet sich auch bei den Römern wieder, doch gebrauchten diese für solche Gefässzierden noch den besondern Ausdruck Crustae. — Der Name der Emblemata hat sich in unsern Emblemen erhalten, womit wir aber nur Sinnbilder und Attribute bezeichnen.

Emerentia, eine altchristliche Heilige, führt auf den Abb. einen Stein in der Hand. Sie ward im J. 304 gesteinigt, weil sie auf dem Grabe der heil. Agnes gebetet hatte.

Emichsburg, bei Ludwigsburg in Schwaben, wird als alterthümliche Burg erwähnt, über deren Gebäulichkeit etc. wir keinen Aufschluss geben können. Es sollen sich dort interessante Schnitzwerke befinden; besonders gedenkt man eines Tisches und zweier Lichtständer, die in hart Holz geschnitzt sind. Diese Gegenstände gehören dem Roccocostyl an und werden würdige Repräsentanten der Kunst ihrer Zeit genannt.

Emmanuello da Como, Fra, gestorben zu Rom 1662 in einem Alter von 76 Jahren, ist ein in der Kunstgeschichte bisher so gut wie ganz unbekannter Freskomaler, von dem sich ausgezeichnete Malereien in der Bibliothek des irländischen Klosters Sanct' Isidoro auf Monte Pincio befinden. Zwar gedenken Orlandi und Lanzi des Klosterbruders Emmanuel von Como, doch klärt erst ein Bericht in der römischen Staatszeitung von 1847 über diesen Meister und seine Fresken auf. Fra Emmanuello hatte die Malerei lediglich durch sich selbst erlernt, und dadurch erklärt sich wohl auch die bewundernswürdige Einfachheit und Reinheit seines Styles in einer Zeit des gesunkensten Kunstgeschmacks. Vortrefflich sind seine in der genannten Klosterbibliothek ausgeführten Gestalten der irischen Bischöfe; sie sind übervoll von Gefühl. Ausgezeichnet aber vor allen andern Werken seiner Hand ist das grosse Freskogemälde rechts vom Eingange am Ende der Bibliothek. Es schildert mehre in ihrer Bücherei studirende Mönche, denen Andere die Bücher zutragen. Eine grossartigschöne Composition! Die Itinerarien Roms, selbst die Beschreibung Roms von Bunsen, Plattner, Gerhard und Röstell, wissen von diesen Meisterwerken des Mönches nichts. Ihren vollen Werth erkannte während der Franzosenherrschaft in Rom der damals in jenem Kloster beschäftigte Maler und Ritter Pietro Benvenuti, der diese Fresken absägen und in einem grossen Museum einmauern lassen wollte. Glücklicherweise unterblieb dies. In einer Inschrift vom J. 1673 über dem Portale der Bibliothek, und zwar auf der Jenseite, wird unsers Künstlers ausdrücklich gedacht: *Scholam hanc Scoto-Martanam funditus erectam vitreis omni ex parte fenestris illustrari, magistralibus hinc inde sellis perfici, picturis undique variis, majorum videlicet circumquaque imaginibus, atque inscriptionibus religioso quidem penicello Fratris Emanuelis de Como in pictoria arte magistri, absque ullis loci expensis exornari curavit Rev. Pater. Fr. Patricius Tyrellus etc.*

Emmaus (oder Emaus), ein in der heiligen Geschichte namhafter Flecken in Palästina, welcher 60 Feldwege (Stadien) nördlich von Jerusalem lag. Der heute an der Stelle des alten Emmaus liegende Ort heisst Kubeib oder Gebebi. Die Geschichte des nach seiner Auferstehung zweien Jüngern auf dem Wege nach Emmaus begegnenden, beim Abendmahle daselbst sich offenbarenden und hier plötzlich verschwindenden Christus wird nur im Evangelium Lucä (Kap. 24, V. 13 ff.) erzählt. Hinsichtlich der Darstellungen der Emmaus-Scenen vergl. den Art. Emausbilder. — Den Namen Emmaus führte übrigens auch eine Stadt westlich von Jerusalem in der Ebene

Sephela, und ein Ort in der Nähe von Tiberias. Erstere wird mehrfach in der Makkabäergeschichte erwähnt und war unter römischer Herrschaft die Hauptstadt einer Toparchie. Nach Beendung des jüdischen Krieges wurde sie achthundert römischen Veteranen zur Kolonie angewiesen. Sie lag 10 — 12 Milliarien von Lydda und 19 — 22 Mill. von Jerusalem und erhielt laut einigen unter Heliogabal, laut Andern unter Alexander Severus den Namen Nikopolis. Aus der Zeit des Trajan und des Antoninus Pius hat man Münzen von Emmaus. (Vergl. Sestini *class. general. ed. II. p.* 152.)

Emmeran, der heilige Bischof und Apostel der Baiern, zog im J. 642 von Poitiers aus und kam, allerwegs das Evangelium predigend, bis in die Gegend von Regensburg, wo damals der Sitz bairischer Herzöge aus dem Geschlechte der Agilolfinger war. Die Familien der Baiernfürsten hingen zum Theil noch eifrig dem Heidenthum an, und so geschah es, dass Emmeran auf Anstiften der Prinzessin Uta von deren Bruder, dem Prinzen Landbert, verfolgt und im Walde bei Helfendorf im Bisthum Freisingen aufgegriffen ward. Man band ihn an eine Leiter und zerschnitt ihn in Stücke. Dies geschah im J. 652 (oder 654). Durch das zehnjährige apostolische Wirken Emmerans in der Donaugegend des Baierlandes hatte das Christenthum, welches schon der heil. Ambrosius hier gepflegt, so tiefe Wurzeln geschlagen, dass der heil. Winfried (Bonifacius) im J. 739 einen Bischofsitz in Regensburg gründen konnte. Wahrscheinlich schon in das 7. Jahrh. aber fällt die Stiftung des berühmten Regensburger Klosters des heil. Emmeran, welches sich späterhin zu dem Range eines der vornehmsten und begütertsten reichständischen Stifte Deutschlands erhob und lange Jahrhunderte hindurch gefürstete Aebte zu seinen Vorständen hatte. Hier befand sich der berühmte Kodex der Vulgata Kaiser Karls des Kahlen, welcher jetzt eine der Hauptzierden der Münchener Hofbibliothek ausmacht. In der aus den Zeiten des Abtes Reginwortishofer stammenden Vorhalle der Emmeranskirche (dem einzig in ursprünglichem Zustande noch vorhandnen Theile jener Klosterkirche, welche nach der im Brande von 1163 verwüsteten erbaut worden) sieht man in den zwerghaften Bögen neben dem mittlern Bogen an der Rückwand, wo der thronende Erlöser im Mosaikentypus und darunter in einem Rund viel kleiner der genannte Abt mit der Feiergeberde gebildet erscheint, die dem Rundwerk sich nähernden Steinbilder des heil. Emmeran (links) und des heil. Laurenz (rechts). Diese Bildwerke sind aber so starr in den Köpfen als steif in den Bewegungen; die Gewänder sind als von so feinem Stoffe gedacht und liegen so fest an, dass sie darin an die altägyptischen Bildwerke erinnern; die feinen gekniffen Fältchen haben ein ganz mechanisches Ansehn, wie denn auch die ganze Arbeit sehr roh ist. — In den Darstellungen St. Emmerans, Bischofs von Poitiers und Missionars in Baiern, ist die Lanze das Symbol seines Märtyrertodes, denn die Legende besagt, dass Landbert den Heiligen erst gespiesst und dann an die Leiter gebunden und in Stücke geschnitten habe. Sein Todes- und Cultustag ist der 22. Sept. In der neuen Basilika des heil. Bonifacius zu München findet man Emmeran mit unter den würdigen deutschen Apostelgestalten, welche unter der Hauptgruppe der Altarnische gemalt sind. Ebendaselbst sieht man unter den kleinen auf Goldgrund ausgeführten und über den grössern Bonifacius-Scenen befindlichen Wandbildern aus der Bekehrungsgeschichte der deutschen Völker auch das Martyrium St. Emmerans geschildert. Die Fresken dieser Kirche rühren bekanntlich von den Meisterhänden des Heinrich Hess und seiner Gehilfen.

Emmerich, jetzt preussische Grenzstadt vor holländischem Gebiete, die alte Embrica im Herzogthum Kleve-Berg, die noch in die Römerzeit hinaufreichen soll, ist sicher eine der frühesten christlichen Stiftungen am Niederrheine, denn sie wird schon in der Zeit der ersten angelsächsischen Missionare erwähnt*). Damals wurde ihre erste Kirche, das jetzt sogen. Münster, gegründet. Diese hier noch heute zuerst die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Münsterkirche liegt am untern nördlichen Stadtende dicht am Rheine, der auf das Bauwerk und dessen Umwandlungen grossen Einfluss geübt hat. Vor Zeiten lag es mitten in der Stadt; als aber der nördliche Theil der letztern von den Ueberschwemmungen zerstört worden war, ging das dem Strome halb zugekehrte Westportal dem Gebrauche verloren. Bei der spätern Befestigung durch die Spanier ward die Kirche als Theil der Ringmauer benutzt und daher ihr Ausgang nach dem Strome hin vermauert. Indess hatte man bereits früher

*) Die folgenden Angaben über die Emmericher Kirchen und die darin befindlichen Kunstwerke fussen auf dem ausführlichen Berichte, welchen hierüber Gottfried Kinkel, namhaft als Verfasser einer neuerdings erschienenen „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern“, und in einem „Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein“ besprechenden Artikel im Kunstblatte 1846 (Nr. 37 bis 39) veröffentlicht hat.

einen dem neuern Stadttheile bequemern Eingang geschaffen, indem man an die Nordseite, seitwärts vom linken Nebenschiffe, sehr unsymmetrisch einen mächtigen Thurm ansetzte, der unten als Portal dient. Dieser Thurm hat den Charakter des 16. Jahrh. Der viel ältere Rumpf der Kirche besteht ursprünglich aus Tuffstein, ist in den ganz schlichten Formen des ältesten Rundbogenstyles erbaut und hat drei Tribünen gehabt, deren eine, nach dem Strome hin, jetzt einer backsteinernen Sakristei Platz gemacht hat. Die Fenster über dem Mittelschiffe waren kreisrund. Da nur die Chorpartie und ein Theil der südlichen Umfassungsmauer noch steht und auch dieser bedeutend und höchst barock mit Backsteinen verbaut ist, und da ferner die Gesimsreste (ein Bogenfries kommt nicht vor) bis zur Unkenntlichkeit verwittert sind, so kann über das Jahrhundert der Erbauung nichts Sicheres geschlossen werden. Der späte Thurmbau ist sehr merkwürdig durch den Umstand, dass hier die Gothik in ihrer Endperiode mit Bewusstsein in romanische Elemente zurückgegriffen hat. Im Allgemeinen trägt er den nüchternen, aber praktisch tüchtigen Charakter der niederrheinischen Thurmbauten; es ist ein Ziegelbau, wo jedoch das Stabwerk der meist geblendeten Fenster aus Sandstein besteht. Unten hat er zwei spitzbogig gezierte Stockwerke, dann folgt eine mit rundbogigen Arkaden sich öffnende Gallerie, über welcher kreisrunde Fenster liegen, — eine unverkennliche Nachahmung des alten Kirchenschiffes. Ueber dieser Rundbogenpartie steigt dann in Würfelform wieder ein gothisches Stockwerk empor, worauf der spitze Helm folgt. Das Schiff ist zu gleicher Zeit grossentheils in Backstein erneuert worden; die Fenster desselben zeigen das dazumal bräuchliche Muster der Fischblase. — Das Merkwürdigste ist die Krypta, eine der schönsten und ältesten in Deutschland. Aus zwei mit Tonnengewölben bedeckten Nebenkrypten unter den Tribünen der Seitenschiffe steigt man in die unter dem Hauptchore hinab. Sie besteht aus Kreuzgewölben ohne Wulstrippen, welche auf den Seitenmauern und in der Mitte auf sechs freistehenden Säulen aufruhen. Diese Säulen sind von sehr merkwürdiger Form. Das erste Paar gen Morgen besteht aus Pfeilern, die aus vier aneinander gelehnten Halbsäulen gebildet sind, so dass der Grundriss einen Vierpass bildet. Im folgenden Paar hat der Schaft acht Halbsäulen, die aber so gestellt sind, dass der Durchschnitt noch die quadratische Grundform behält. Das dritte Paar aber hat an jedem Schafte sechzehn Halbsäulen und erscheint somit im Grundrisse gleich einer runden sechzehnblättrigen Rose, etwa wie die ägyptischen Rohrbündelsäulen. Die Säulenfüsse sind durch Erhöhung des Fussbodens verdeckt; an einer Säule jedoch erkennt man unten durch ein gegrabenes Loch eine etwas plumpe attische Basis ohne Schutzblätter. Die Kapitelle ahmen mit merkwürdigem Stylgefühl die Formen der Schäfte nach; das viersäulige Paar hat Kapitelle mit vier Einkerbungen, das achtsäulige mit acht, das sechzehnsäulige aber einen starken an vier Seiten abgeplatteten, nach unten abgerundeten Würfel, der für die Entstehung des rheinischen Würfelkapitells einen bedeutenden Fingerzeig gibt. Gleichfalls entspricht den Säulenformen die Füllung der vier Fenster, die sich nach Nord und Süd öffnen. Die östlichsten, den einfachern Säulen entsprechend, sind mit dreiblättrigen, die westlichen mit sechsblättrigen Halbrosen gefüllt. Diese mögen indess spätere Zuthat sein. Die Säulen sind vortrefflich gemeisselt und der ganze Bau erscheint im höchsten Grade gediegen. Zwar hat er seit der neuen Pflasterung etwas Gedrücktes, aber bei seiner stattlichen Länge von 38 Fuss und bei entsprechender Breite macht er sich doch schön und wirkungsreich. Indem er an den Adel und die Tüchtigkeit eines Römerwerks erinnert, könnte die alte Ueberlieferung, welche den Bau auf den Utrechter Bischof Willibrod und auf das J. 700 zurückführt, vielleicht eine Wahrheit besagen. Urkunden im Archiv der Kirche sollen jene Sage unterstützen. (Abbildungen dieses Bauwerks in Gottfr. Kinkels Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Taf. 5, *h—l.*) — Zeugniss für so hohes Alter der Krypta des Emmericher Münsters gibt auch der jetzt als Hostienbehälter dienende hochalterthümliche Reliquienschrein in der Sakristei, der das älteste und bedeutendste derartige Goldschmiedswerk ist, was sich aus altchristlicher Zeit in Deutschland erhalten hat. Es ist ein auf den beiden Hauptseiten mit ornamentirtem dünnen Goldblech überzogener eichener Kasten, der unten eine breitere Base hat und nach oben in einen schmalen Rücken ausläuft. Die Vorderseite ist durch zwei kreuzweis sich durchschneidende Streifen in vier Felder zerschnitten. Dieser Streifen und der aussen die Felder umlaufende Rand sind mit feinen Verzierungen von aufgelötheten gekörnten Golddrähtchen und mit dazwischen eingefassten bunten Edelsteinen geschmückt. Vier dieser Steine sind gravirte antike Gemmen; einige Steine sind ausgebrochen. Die Windungen des Golddrahts sind elegant und nähern sich den Häkchen, womit sich der Weinstock an seine Stützen festrollt. In den vier Feldern stehen zwischen Sternen in getriebener Arbeit die vier geflügelten Evangelienthiere, wunder-

liche Bücher haltend und mit kreisrunden Nimben ums Haupt. Ihre Zeichnung ist trocken und schematisch, Wappenthieren ähnlich, zumal an ihren Flügeln und an der Mähne des Löwen. Die Rückseite zeigt eine ganz andre Manier. Hier ist auf den Metallgrund ein dünner schwarzer Lack aufgetragen, in den Figuren eingeritzt sind, so dass ihre Umrisse vom Metall gebildet werden. Merkwürdigerweise sind es wiederum die vier Gestalten der Vorderseite, nur dass zwisen ihnen der Gekreuzigte sich befindet. Dieser hat einen Kreuznimbus und hängt fast nackt am Kreuze; seine Augen sind offen. Das Epigraph lautet: *J. H. S. Nazarenus rex Judeorum.* Zu beiden Seiten sind Sonne und Mond personificirt, eine männliche (Sol) und eine weibliche Gestalt (Luna), welche trauernd ihren Mund mit dem Gewande verhüllen. Diese Rückseite hat die Inschrift: *Sunt reliquiae, quas Willebrordus Romae a papa Sergio accepit.* Es spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der seit 696 als Erzbischof in Utrecht residirende Willibrord selbst, der hier noch nicht als Heiliger bezeichnet ist, diesen Kasten von einem angelsächsischen Künstler eigens für die von Papst Sergius I. (687—701) empfangenen Reliquien fertigen liess und der von ihm gestifteten Kirche schenkte. — Auch einen kleinen Kelch nebst Patene, beide von stark vergoldetem Silber, bewährt die Sakristei des Münsters. Diese Kleinode datiren vielleicht aus gleicher Zeit; der Kelch, von schön geführter Linie, hat einen zierlichen Fuss von übereinandergelegten Blättern. Ebendaselbst werden gestickte Messgewänder aus spätmittelalterlicher Zeit aufbewahrt, welche durch die schöne Zeichnung der Köpfe sich hervorheben. — Im Chor dieser Kirche, die eine wahre Kunstgallerie verschiedenster Perioden abgibt, verdient höchste Beachtung das Chorgestühl, welches nach Kinkels Ausspruch (der dasselbe der Kunstwelt zuerst bekannt gemacht hat) das an Geist und Naturwahrheit Schönste der Art am ganzen Rheine ist. Die Emmericher Chorstühle sind laut Inschrift vom J. 1486, aus der besten Zeit deutscher Holzschnitzkunst, jünger als die Ulmer Münsterstühle und ein Jahr älter als das Wiener Domgestühl. (Vergl. Kunstblatt 1846, Nr. 39, und Kinkels Kunstgeschichte, Lief. 3.) — Endlich findet man noch im Münster einen sehr herrlichen Taufbrunnen von gegossenem Kupfer, der dem Style der Figuren nach ins 16. Jahrh. gehört. Eine schöngeformte Schale ruht auf einem hohen Fusse, mit dem sie durch drei in den Hüften stark zurückgebogene Sirenen verbunden ist. Die letztern sind etwa einen Fuss lang und von wahrhaft klassischer Schönheit. Nach Kinkels Ansicht mag das ganze Werk ein paar Jahrzehnte später als Vischers Arbeiten zu setzen sein.

Weit weniger Interesse bietet die zwar als Bauwerk grössere und durch einheitlichen Styl imposantere Kirche St. Algund, welche die zweite Hauptkirche zu Emmerich ist und am Südende der Stadt gleichfalls nah dem Rheine liegt. Die Portalinschrift enthält die Jahrzahl 1483. Dieser Bau gewährt ein bedeutendes Beispiel von der merkwürdigen mathematisch-nüchternen Architektonik der spätgermanischen Ziegelbauten am Niederrhein. Als ein solches Muster des Backsteinarchitekturstyles aus der Endzeit der Gothik wird die Algundskirche besondre Besprechung im Artikel „Germanische Kunst“ finden, daher hier nur die Bemerkung, dass ihr in der Fasade stehender Thurm in Material und Gestaltung eine Ausnahme unter den niederrheinischen Thurmbauten jener Periode bildet, indem er nicht in Ziegeln monoton quadratisch aufgebaut, sondern in Tuffstein ausgeführt und mehr organisch gegliedert ist. Sein drittes Stock nämlich ist in dem regelmässigen Achteck des deutschen Kathedralstyles aufgesetzt, wodurch man einen Uebergang aus dem Viereck in die pyramidale Spitze erstrebt hat, welche letztre übrigens schon vor Jahrhunderten durch Brand zerstört und alsdann nicht erneuert worden ist. — Unter den Kunstwerken in St. Algund hebt sich nur ein geschnitzter Altar hervor, der mit dem Prachtwerke zu Kalkar Aehnlichkeit zeigt und durch die Sorgfalt der Arbeit bemerkenswerth ist. Es offenbart sich im Bildwerk dieses Schnitzaltars dasselbe malerische Princip wie beim Kalkarer; man sieht eine bedeutende Figurenmenge in perspektivischer Hintereinandergruppirung. — — Unfern von St. Algund interessirt noch ein zum Rhein führendes, von den Spaniern erbautes Stadtthor, welches die im 16. und 17. Jahrh. in den Niederlanden beliebte Verzierungsbauweise mit abwechselnden Lagen von weissem Sandstein und rothen Ziegeln zeigt.

Empaistik heisst die nächst der Toreutik, mit der sie nicht zu verwechseln ist, im Alterthum sehr viel geübte Kunst, Fäden verschiedenartigen Metalls in anderes einzulegen oder metallene Stifte in Metalltafeln einzuschlagen. Vergl. Athenäus XI. Derartig war der Ring des Trimalchio, vergl. Petronius 32. (*totus aureus, sed plane ferreis velut stellis ferruminatus*). Hält man damit die Beschreibung zusammen, welche Athenäus XII. vom Stock des Parrhasius gibt, so ergibt sich daraus die Empaistik offenbar als eingelegte Arbeit. Wie Casaubonus zu Suetons

vita Augusti 7. sehr gut nachgewiesen, wurden auch goldene Inschriften in silberne Tafeln, oder eiserne in Kupfer eingelegt.

Empereur, L o u i s S i m o n, s. L'Empereur.

Emplekton, eine griechische, im Lateinischen *Emplectum* lautende Bezeichnung der alten Architekten für das, was man jetzt K a s t e n g e m ä u e r nennt, wo nämlich der Raum zwischen zwei Stirnmauern mit rohem Mauerwerk (Steinbrocken und Mörtel, *rudus*) gefüllt ist. Vergl. Vitruv *de archit. II.* 8.

Empoli, J a c o p o d a, ein florentinischer Maler, dessen Lebenszeit von 1554 bis 1640 reicht. Derselbe beschäftigte sich viel mit Nachmalung der Werke Andrea's del Sarto. In seinen eignen Darstellungen suchte er selbständiger Stylist zu sein; indess hob er sich nur zu einem tüchtigen Manieristen mit einem Anfluge von Originalität. Man hat von ihm Historien *al fresco* und in Oel, übrigens auch Blumen- und Fruchtstücke, Abschilderungen grosser Tafelleckereien etc. Werke dieses Meisters, dessen eigentlicher Name C h i m e n t i war, sieht man in S. Agostino und S. Margarita zu Cortona, in der Samml. der Akad. zu Florenz (die Berufung des Matthäus), in S. Stefano ai Cavalieri zu Pisa, in S. Domenico zu Pistoja (Wunder des heil. Karl Borromäus mit den Bildnissen der Familie Rospigliosi), in der k. k. Gall. zu Wien (die von zwei Mädchen bediente, im Garten sich zum Bade bereitende Susanna nebst den beiden rückwärts im Gebüsche lauernden Alten, bezeichnet: *Jac. Empoli f.* 1600, hoch 7 F. und über 5 F. breit) etc. etc.

Emporen oder E m p o r k i r c h e n nennt man die zu beiden Seiten des Schiffs einer Kirche auf Pfeilern oder Säulen ruhenden Bühnen, die dem katholischen Cultus entbehrlich sind, beim evangelischen aber eine Art Nothwendigkeit erlangt haben, werden an den Abseiten angelegt, um mehr Sitzplätze für das gesangbetheiligte und predigthörende Publikum zu gewinnen. In grossen Kirchen befinden sie sich an den beiden Langseiten oft in zwei Reihen übereinander. Eine abweichende Art sind die, welche sich an den Schmalseiten mancher Kirchen amfitheatralisch aufbauen. Die Emporen (provinziell P o r k i r c h e n, P r i e c h e n, selbst C h ö r e genannt) finden sich in den mittelalterlichen Kirchen Deutschlands, mit Ausnahme der Rheinlande, ursprünglich selten. Durch späteren Einbau solcher Sitzbühnen und sogenannter Familienkapellen hat bekanntlich so manche schöne altdeutsche Kirche einen guten Theil ihrer Herrlichkeit eingebüsst, indem dadurch die Reinheit und harmonische Wirkung der Innerarchitektur empfindlich gestört und namentlich die erhabene, so grossartige Beleuchtung gewährende Fensterarchitektur äusserst geschmälert, oft völlig vernichtet worden ist. Nur in romanischen Basiliken und byzantinischen Kuppelkirchen können die Einbauten von Emporen ihre Berechtigung finden; in der Innerarchitektur der Kirchen germanischen Styls werden sie stets ein wegzuwünschendes Uebel bleiben. Weiteres hierüber im Art. „Kirchenbaukunst."

Emporium (d. h. Stapelplatz), Name mehrer hellenischer Pflanzstädte in Kleinasien, im Delta des Indus etc., auch einer Hafenstadt am äussersten ins Mittelmeer auslaufenden Vorgebirge der Pyrenäen. Letztere Pflanzstadt an der hispanischen Küste war eine Gründung der massilischen Phocäer, theilte sich in die Griechenstadt am Meere und in die hispanische Stadt der Indigeten auf der Landseite. Unter Cäsar kam noch eine Römerkolonie dazu, worauf allmälig aus dem verschiednen Ganzen Eine Stadt mit römischem Bürgerrechte ward. Noch heute existirt die Stadt in Spanien unter dem Namen *Empurias* oder *Ampurias*. Von dem alten Emporium sowie von Rhode, einer andern hispanischen Küstenstadt hellenischer Gründung, haben sich mancherlei M ü n z e n erhalten, die ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse gewähren. Sie enthalten nämlich oft Inschriften, die ein völliges Verlernen der griechischen Sprache, selbst der Buchstaben, verrathen; dennoch bleibt das G e p r ä g e dieser Münzen noch lange von griechischer Schönheit, bis natürlich auch, nachdem hier längst die Sprache verklungen, am Ende der Schönheitssinn als letzter Rest des Hellenismus verschwindet.

Emporkirchen, s. Emporen.

Ems, Dorf unfern von Ehrenbreitstein, besitzt eine um Beginn des 13. Jahrh. erbaute Pfeilerbasilika.

Emsig (E m z i g), G e o r g, ein bedeutender altdeutscher Bildhauer, der gegen Ende des 15. Jahrh. blühte. Eine trefflich in Stein ausgeführte Beweinung der Leiche Christi, wobei des Meisters Name angebracht ist, wird besondre Erwähnung finden im Art. G ö r l i t z.

Enceladus (griechisch Egkelados), der Name eines Sohnes des Tartarus und der Erde, sowie eines Sohnes des Aegyptus, der von der Danaide Amymone getödtet ward. Der erstere Enceladus war einer der Giganten, welche mit den Göttern kämpften. Als er dem die Himmelsstürmer niederblitzenden Zeus entfliehen wollte, warf

Pallas Athena die Insel Sicilien auf ihn (laut Apollodor I. 6. 2.) oder tödtete ihn mit ihrem Streitwagen (laut Pausanias VIII. 47. 1.); eine dritte Sage (bei Virgil: *Aen. III.* 578.) lässt ihn von Zeus Blitzstrale getroffen und unter dem Aetna begraben werden.

Ender, Johann und Thomas, Zwillinggebrüder, geb. zu Wien 1793, beide in ihrer Vaterstadt wirkend. Johann, welcher vornehmlich Geschichten und Bildnisse malt, lernte das Technische der Malerei unter Prof. Lampi dem Aeltern, während in der Zeichnung und Composition Caucig und Füger seine Führer waren. Bald gewann er auf der Akademie auch mehre Preise, z. B. für das (jetzt in der Esterhazyschen Gall. befindliche) vortreffliche Gemälde, welches die Sterbescene des Imperators Marc Aurel auf dem Marchfelde bei Wien schildert. Nach Vollendung seiner akademischen Studienzeit trat er hauptsächlich als Bildnissmaler auf, zumal Glück und Geschick ihn in diesem Zweige besonders begünstigten. Er hatte das reichbelohnte Vergnügen, eine Menge Personen des in der Hofluft Wiens sich zusammenfindenden höhern Adels zu konterfeien. Im J. 1817 ward er wieder zur Geschichtmalerei geführt, indem er für die Gräfin Zichy-Ferraris eine Himmelfahrt Mariens und für den Grafen Szechényi die am Heilandsgrabe schlafenden Wächter (Altargemälde zu Zinkendorf in Ungarn) auszuführen hatte. Den letztgenannten Grafen begleitete Johann Ender im J. 1818 nach Griechenland. Auf der Insel Milo malte er die schöne „Maruzza" und zeichnete die Reste der marmornen Sitzreihen des alten Theaters. Ferner besuchte er die Gegend des sagengeschichtlichen Ilion und zeichnete das ganze trojanische Thal, sowie das Thal Thymbra. Sodann setzte er mit dem Grafen nach Pera, der Vorstadt Konstantinopels, über. Hier zeichnete er viel nach dem Landschaftlichen und malte nebenbei die Porträts der bei der hohen Pforte beglaubigten Gesandten (z. B. des Freiherrn von Stürmer, des Barons Stroganoff etc.). Hierauf begab man sich nach dem Pontus Euxinus, erstieg den Olympus und wanderte über den hohen Sipulus nach Smyrna, wo Ender eine grosse Uebersicht der Stadt und des Meerbusens aufzeichnete. Auf der Insel Chios konterfeite er viele interessante Helleninnen, auch zeichnete er dort viel Landschaftliches aus der Gegend der in Ruinen liegenden Cultusstätte der Minerva. Endlich schiffte man nach Malta, durchreiste Sicilien und Neapel und kehrte nach einjähriger Reisefahrt nach Wien zurück. Die reiche malerische Ausbeute an griechischen und türkischen Kostümbildnissen, südeuropäischen und kleinasiatischen Landschaften und Architekturen fiel in den Besitz des Reiseunternehmers Grafen Stefan Szechényi. Im J. 1820 kaiserlicher Pensionär der Geschichtmalerei geworden, besuchte Ender nun erst Florenz und Rom. In der Arnostadt kopirte er sehr fleissig nach Raffael, z. B. die Madonna del Cardellino und die sogen. Fornarina (letztere für den genannten gräflichen Gönner), und malte überdies eine Reihe Porträts hoher Personen. In Rom war sein erstes Werk das sehr vollendete Gemälde einer heil. Jungfrau (beim ungarischen Gafen Nikolaus Esterhazy); sodann führte er eine grosse Zeichnung der Fusswaschung aus und stellte ein Paar Griechinnen am Brunnen dar, welche letztern er für den Grafen Appony lebensgross und für die Fürstin Souwarow kleiner malte. Ferner entstanden dort: das sehr ausgeführte, venezianisch kühne Gemälde der Judith mit dem Holofernes-haupte, die lebensgrosse Darstellung der drei Frauen am Grabe des Heilands, eine gleich grosse Schilderung des von Faun und Tiger begleiteten Bacchus, der die Ariadne auf Naxos findet, und die bewunderte 16 Schuh lange Zeichnung des Einzuges Christi in Jerusalem. Im Juni 1826 ging Ender von Rom über Genua, Mailand und Genf nach Paris, um auch Frankreichs Malereischätze zu studiren. Indess ward er hier nur kurze Zeit gefesselt und so kehrte er nach sechsjähriger Abwesenheit nach seiner Vater- und Kaiserstadt zurück. Hier nahm ihn wieder der starke Begehr nach Bildnissen in Anspruch. Seit 1829 wirkt er allda als Professor an der k. k. Kunstschule. Von dieser Zeit an finden wir ihn als äusserst fruchtbaren Zeichner für die Kupfer der männiglich bekannten alljährlich in Goldschnitt auswandernden Wiener Taschenliteratur.

Sein Bruder Thomas zählt zu den ausgezeichnetsten österreichischen Landschaftern. In den Darstellugen der Gebirgswelt behauptet derselbe, was Produktivität und Reichthum künstlerischer Mittel betrifft, fast unbestritten den Vorrang. Nicht leicht kann sich ein Künstler mit Thomas Ender messen an Menge und Mannichfaltigkeit der Studien. In drei Welttheilen, durch Bereisung Brasiliens, Palästina's, Griechenlands, Italiens, der südlichen Donauländer sowie seines eigenen Vaterlandes, hat Thomas einen unermesslichen Schatz von Studien gesammelt, den er noch alljährlich mit dem unverdrossensten Fleisse unablässig zu vermehren bedacht ist. Seine dadurch erlangte ungemeine Fertigkeit lässt ihn indessen in der Wahl der Naturbilder und deren Ausführung nicht immer gleich behutsam sein. In der Darstellung italischer Gegenden von wahrhaft

klassischem Werthe hat er seinen höchsten Ruhm erreicht; in der neuesten Zeit wählt er grosse Gebirgsscenen mit weiten Thälern und kulissenartigen Bergreihen, wie sie Tyrol häufig darbietet. Der Vorgrund erscheint gewöhnlich in tiefem Schatten, während sich im Mittelgrunde das Licht mit grosser Kraft und Klarheit zusammendrängt. Allerdings erhalten dadurch Enders Werke den Anschein von Effektmalerei, aber man kann dafür auch nicht umhin, dabei seine vollendete Kenntniss der Palette zu bewundern. — Eins seiner Werke trifft man in der Wiener k. k. Gallerie: Ansicht der obern und untern Pasterze mit dem Grossglockner und dem Johannisberge bei Heiligenblut in Kärnthen. (Bezeichnet: *Thom. Ender* 1834. — Auf Leinwand, 2 F. 11 Z. hoch, 4 F. breit.) Im J. 1845 war sein Hauptwerk auf der Wiener Ausstellung eine Ansicht der Ruine Fragenstein mit Zirl im Oberinnthale in Tyrol. Ausserdem hatte er ausgestellt ein Bauerhaus bei Meran, Ansichten von Riva und dem Gardasee. Im J. 1846 erwarb von ihm der Wiener Kunstverein eine Ansicht der Ortlerspitze mit der Gegend von Schluderns. — Eine bedeutende Anzahl in Wasserfarben ausgeführter Zeichnungen besitzt von ihm der Erzherzog Johann. — Endlich kennt man von Thomas Ender ein Paar Folgen radirter Landschaften. So zeichnete und stach er z. B. dreizehn Blätter, welche Ischl und das Salzkammergut schildern. — — Ender hat mehre tüchtige Schüler gezogen, darunter den talentvollen und sehr produktiven, aber mehr künstlerische Durchbildung noch wünschen lassenden Johann Werner, der durch Gebirgsansichten und Winterlandschaften Aufmerksamkeit erregt.

Endlinger, Johann, gestorben zu Wien 1792, malte Geschichtliches und lieferte auch mancherlei Zeichnungen historischer Art in Bister, rother Kreide etc. Man hat ausserdem noch von ihm Radirungen eigner Compositionen, z. B. die heil. Magdalene in der Grotte und ähnliche Blätter. Auskunft über ihn ertheilt E. Hawlik in seiner „Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste in Mähren.“ (Brünn 1838.)

Endöus von Athen, einer der ältesten hellenischen Holzschnitzer, Elfenbeinarbeiter und Marmorbildner, den man zu den Dädaliden zählt. Pausanias sah noch von ihm zu Athen eine sitzende Pallas, welche laut der Beischrift Kallias geweiht hatte. Sonach fiele das Werk um die 54. Olympiade, denn um diese Zeit trug der erste Kallias, den die Inschrift meint, einen Sieg zu Olympia davon. Vergl. Fr. Thiersch: Epochen der bild. Kunst S. 124. Zu Erythrä sah Pausanias im Tempel der Athena Polias das endöische Holzbild der thronenden Göttin und vor dem Eingange in das Heiligthum die von Endöus aus weissem Marmor gebildeten Chariten und Horen. Auch wird eines ganz aus Elfenbein gearbeiteten Bildwerks des Endöus gedacht, nämlich einer Statuette der Athena Alea, welche der Imperator Augustus aus Tegea entführte und auf seinem Forum in Rom aufstellte.

Endres, Jos. Otto, s. Entres.

Endromis, eine hellenische Mantelart von grobem warmhaltenden Stoffe, den die erhitzten Wettläufer nach beendigtem Rennlauf umnahmen. Später verfeinerte sich dieser Umwurf zu einem Luxusgewand der Frauen, besonders in Rom.

Endymata hiessen bei den Hellenen die Ueberziehgewänder, im Gegensatz zu Epiblemata, womit die Umleggewänder bezeichnet wurden.

Endymion, ein durch Schönheit ausgezeichneter Jüngling der griechischen Sage, der einzige Liebling der jungfräulichen Mondgöttin, der aber in ewigem Schlafe verharrte. Die Mythen lassen ihn theils in Elis, theils in Karien erscheinen. Man nennt ihn den Sohn des Herrscherpaars von Elis, des Aëthlios und der Kalyke, oder des Zeus und der Kalyke. Er folgte dem Aëthlios in der Herrschaft über das gesegnete Elis oder vertrieb laut andrer Sage den Klymenos aus dem Besitze von Elis und führte daselbst äolische Ansiedler aus Thessalien ein. Wieder andre Sagen nennen ihn einen Sohn des Aetolos oder einen von Zeus und der Protogeneia erzeugten Halbgott. Man legt ihm auch eine Gemahlin bei, entweder die Asterodia oder Chromia (Tochter des Itonos) oder die Hyperippe (Tochter des Arkas), ferner die Neïs oder die Iphianassa. Von Letzterer stammte Aetolos, der mit den beiden andern Söhnen Endymions, Päon und Epeus, auf väterlichen Befehl zu Olympia einen Wettlauf um die Elische Herrschaft mitmachte, in welchem Epeus (Epeios) obsiegte.

Ausgebildet von Poesie und Kunst ist die zweite Hauptsage, wonach er als ein von Elis ausgewanderter König, Hirt oder Jäger auf dem Berge Latmos in Karien auftritt. Hier verliebt sich ihn, entzückt von seiner Schönheit, die sonst streng jungfräuliche Mondgöttin Diana oder Selene, welche ihn mit ihrem Zauberstral einschläfert, um ihn so, damit er nichts merke, küssen zu können. In Folge dieses Geküsstwerdens von der ihn sanft umfangenden Lichtgöttin zeugt er unbewusst funfzig

Töchter mit derselben. Von der Latmischen Höhle, wo sich Selene auf den schlummernden Liebling niedersenkte, führt Endymion auch den Beinamen Latmios.

Die Veranlassung seines Verfalls in ein ewiges Schlummerleben wird übrigens nicht allein auf Rechnung der verliebten Mondgöttin gebracht. Man erzählt auch, dass der schöne Jüngling Aufnahme unter die Götter erfahren und auf dem Olympe seine Zuneigung zur Juno verrathen habe, worauf er vom zürnenden Zeus zu ewigem Schlafe im Berge Latmos verurtheilt worden sei. Nach anderem Bericht stellte Zeus dem reizenden Erdensohne eine Bitte frei, und so habe sich Endymion ewigen Schlaf und ewige Jugend erbeten.

Endymion ward selbst zum Hypmos (*Somnus*), zur Personification des Schlafes. Man konnte den Schlummer unter keinem lieblichern und natürlichern Bilde darstellen als unter dem einer schlafenden schönen Jünglingsgestalt. Als Genius des Schlummers heisst er eben Endymion, zu deutsch der sanft Beschleichende, und die Sage hat Recht, die ihn einen König nennt, denn er herrscht über alles Lebendige. Einem Hirten aber gleicht er, den süsses Nichtsthun zum selbstvergessenen Schläfer in kühler Bergesgrotte gemacht hat, oder einem Jäger, der ermattet vom Waidwerk niedergesunken ist in der Heimlichkeit einer Waldesecke, wo er von der

(*Nach einem Gemälde von Girodet.*)

Jagdgöttin beschützt und in Dämmerung und Nacht von den Stralen der Luna geküsst wird.

Der schlafende Endymion war bei den Alten eine namentlich auf Sarkofagen beliebte Vorstellung. Wir sehen in solchen Sarkofagbildern, wie Luna ihn küsst und zu den Göttern entrückt. Bei Erklärung dieser Darstellungen muss man von der Idee ausgehen, die uns Apollodorus (I. 7. 5.) an die Hand gibt. Es sind Bilder des Ewigkeitsschlafes, die an Sarkofagen, welche die Ueberreste von Christen bargen, immer die Auferweckungsgeschichte des Lazarus zur Parallele haben. Endymion liegt förmlich dem *Somnus* (Hypnos) im Schoosse. So auf dem schönen Sarkofage im Museo Pio-Clementino (vergl. Visconti *T. IV. tav.* 16). Der Schlaf dem Endymion genüber ist der eigentliche Todte. Sein Gegenbild ist nun Endymion. Der Wagen der Diana wird von einer Schicksalsgöttin geführt. Schön ist die Idee der Najaden oberhalb des Schlafes, die an die rauschend vorüberfliessenden Wasser des Lebens gemahnen. Auf einem kapitolinischen Sarkofage (vergl. Visconti *Mus. Capit. T. IV. tab.* 24) ist Endymion selber das Gegenbild und Bild des Verstorbenen, wahrscheinlich mit Bildniss. Auch er liegt im Schoosse des Schlafes mit Schmetterlingsflügeln. Oben eine Figur mit dem Todtenkranz. Luna holt ihn auf ihrem Wagen und führt ihn durch

einen Ehren- und Triumfbogen in die ätherischen Sitze (vergl. Visconti zum *Pio-Clementino p.* 32). Es ist dies eine beachtenswerthe Weise der Heimholung. Dann ist dort nett die Idee der den Schmetterling haschenden Schlange. Auch hat dort die umgekehrte Priapsäule ihren allegorischen Sinn. Noch merkwürdiger ist ein zweiter kapitolinischer Sarkofag (vergl. *Mus. Capit. T. IV. tav.* 29). Da hängt der *Somnus* über ihm, der in einer Grotte liegt, und hat grosse Schmetterlingsflügel an den Schultern. Das dem Schlafgott sonst beigegebene gesenkte Horn mit dem Opium fehlt, ist aber wohl nur weggebrochen. — Ausser dem Schläfer Endymion kommt auf den römischen Sarkofagen auch eine Schläferin vor, die Rhea Sylvia, in Beziehung auf welche ebenfalls der Schlafgott einwirkend (z. B. mit Mohnstengeln) figurirt. — Bezüglich der Endymionsvorstellungen vergleiche ferner: Beschreibung Roms von Bunsen, Gerhard, Platner und Röstell II. u. S. 275; das Werk des Malers Bouillon III. 34. 35; das Claracsche Werk *pl.* 165. 170; die Woburn Marbles 9; Gerhards antike Bildwerke 36—40; Wiener Jahrb. B. 48, S. 101, Taf. 1. 2 (wo das sehr einfache Relief von Cilli mitgetheilt wird); die *Pitture Ercol. III.* 3; Guattani's *Mon. ined.* 1784 *p. VI.* (wo eine Endymionsbildsäule vermuthet wird) u. s. w. u. s. w.

Engel. — Die Lehre von den Engeln ist, wie die Lehren von allen andern nicht in den Bereich der Vernunft, sondern in das grenzenlose Gebiet der Einbildung gehörenden Wesen und Dingen, eine ziemlich verwickelte. Bekanntlich ist der Glaube an Engel ein uralter im ganzen Morgenlande; man findet ihn schon ausgebildet bei den alten Indern, Parsen und Babyloniern, sowie bei den Juden und Arabern. Auf diesem Engelglauben beruhen selbst manche frühchristliche Sonderlehren, namentlich die Aeonenlehre der Gnostiker. Sogar der Islam hat sich vom Engelglauben nicht losgerissen, denn die Muselmänner erzählen die wundersamsten Geschichten von Haruth und Maruth, vom Engel, der den Profeten an der Wasserflasche durch alle Himmel riss, und von sonstigen guten und stolzen Geistern, die dem ersten Menschen auf Gottes Befehl huldigten oder die Huldigung versagten. Sodann ist an die wunderlichen Betrachtungen und endlosen Streitigkeiten zu erinnern, welche von der geistlichen Kaste des Judenvolkes über das Engelwesen gepflogen worden sind.

Da schon der Himmel des alten Bundes ein engelbevölkerter war, so ward nun vollends der christlich-kirchliche Himmel ein wahres Emporium des Engelgewimmels. Gewöhnlich nimmt man neun Chöre der Engel an, und stützt sich dabei auf Stellen der heiligen Schrift. Dionysios der Areiopagite, der ältest christliche Dolmetsch des hehren Engelgeheimnisses, der seine Verkündigungen unmittelbar aus dem Munde des Apostels Paulus erhalten haben soll, hat nämlich eine Art Statistik der himmlischen Hierarchie geliefert und drei Ordnungen aufgestellt. Die erste Ordnung umfasst Engel, Erzengel und Fürstenthümer, in der zweiten Ordnung stehen die Mächte, Kräfte und Herrschaften, in der dritten und höchsten aber die Throne, die Cherubim und die Serafim, deren Aemter unmittelbar auf Gott gerichtet sind, wie sie denn auch in der *Commedia divina* des Dante (Canto 28. V. 98 ff.) im innersten Kreise, zunächst bei dem die Gottheit versinnbildlichenden Lichtpunkte erscheinen. Die drei Chöre der zweiten Engelordnung haben ihre Beamtung als Lenker der Welt und als Wächter der Weltordnung; die Chöre der ersten (untersten) Engelklasse aber sind durch ihre Aemter zunächst auf die Menschheit angewiesen, und zwar sind es in dieser tiefsten Ordnung einzig nur die Wesen der letzten Grade, die Engel und Erzengel, welche als Sendlinge und Bevollmächtigte des Himmels in unmittelbarer Berührung zur Erde kommen. Spätere Autoren über die ätherischen Himmelswesen ordnen dieselben etwas anders. Die hypothesirende Gottesgelahrtheit älterer und neuerer Zeit suchte nun näher einzudringen und klügelte über Gestalt und Rang, sowie über die Anzahl der Engel, obschon in letzterer Beziehung mit den Myriaden bei Paulus (Br. an die Hebräer XII. 22), mit den Legionen bei Matthäus (Kap. XXVI. 53.) und mit den Heeren in der Offenbarung des Johannes (Kap. XIX. 14.) voll und genug gesagt war. Der heil. Bernhard bemühte sich (in seinen fünf dem Papst Eugenius III. gewidmeten Büchern *de consideratione etc.*) die Eigenthümlichkeiten, Geschäfte und Vorzüge jeder Ordnung zu erklären. Bonaventura schrieb ein Werk über die sechs Flügel der Serafim. Honorius (1090—1120) forschte über den Erzengel Michael, ob derselbe den Vorrang vor dem Apostel Petrus habe. Amalar in seinem Schreiben an Hatto befasst sich mit den Serafim, ob sie Männlein oder Fräulein seien und ob ihr Name mit *m* oder *n* zu endigen habe. Ueber die achtflüglichen Cherubim des Moses schrieb der Patriarch Nikephoros, und Isidorus von Hispala, der über die Reihenfolge der Schöpfungen geforscht und geschrieben, hatte ganz vornehmlich auch den Engeln seine Aufmerksamkeit zugewandt. Kurz das christliche Mittelalter beschäftigte sich vielfach mit diesem Gegenstande, der für jene Zeiten um so wich-

tiger war, als man es der Mönchswelt zur Aufgabe stellte, das makellose Leben der Engel auf Erden nachzuahmen. Indess kam bei diesen ins Blaue gehenden Forschungen natürlich nicht viel heraus, und über das Wenige, was ausgemacht worden war, wurde obendrein entsetzlich gezankt. Ja die Neunzahl der Chöre blieb nicht einmal feststehend, da Einige von zehn Engelchören, Andre sogar, die sich auf die Liturgie des heil. Matthäus beriefen, von 99 Chören wissen wollten. Wer an diesem Gestreite Behagen findet, kann zur weitern Ergründung den nöthigen Stellenvorrath in Klee's Lehrbuche der Dogmengeschichte (B. I. S. 244 ff.) nachsehen, und wird sich bald überzeugen, wie wenig Uebereinstimmendes über Rang, Zahl, Klassen und Namen ausgemacht ist. Schon der heil. Augustin hielt es daher für verständig und angemessen, in einem so dunkeln Gebiete blosser Namen sich aller nähern Bestimmungen zu enthalten; nur Schade, dass sein Rath so wenig befolgt ward.

Gehen wir auf die Schriften des alten Bundes zurück, so begegnen wir zuerst dem Paradiesengel, einem Cherub mit blinkendem Schwerte, der das erste Menschenpaar nach dem Apfelbiss aus dem Garten Eden vertreibt und fortan den Weg zum Baume des Lebens bewacht. Sodann treffen wir Engel in der Geschichte des Abraham. Ein Engel erscheint der Hagar auf ihrer Flucht beim Wasserbrunnen in der Wüste, heisst sie umkehren zu ihrer Herrin Sara und verkündigt ihr die Geburt des Ismael. Drei Engel erscheinen dem Abraham an der Thür seiner Hütte im Haine Mamre und verkünden ihm, dass Sara die Hochbetagte ihm einen Sohn — den Isaak — gebären werde. Ein Engel zeigt der vertriebenen Hagar, welche in der Wüste bei Bersaba herumirrt, den Brunnen, woraus sie ihren leeren Krug füllen und ihren kleinen verdursteten Ismael tränken kann. Abraham wird von Gott geprüft und soll seinen Sohn Isaak opfern; da erscheint im Moment, wo Abr. das Opfermesser an den Knaben legen will, ein Gottesbote, der jenen Befehl zurücknimmt. Ferner treten zwei Engel in der Geschichte des Lot auf. Jakob, der Sohn Isaaks, auf der Reise von Bersaba gen Haran begriffen, nimmt sich am Abend einen Stein zum Ruhepfühl und träumt den schönen Traum der Himmelsleiter, auf welcher Engel auf- und niedersteigen. Ein Engel heisst ferner den Jakob mit Weib und Kind von seinem Schwiegervater Laban ziehen. Auch in der Geschichte des Moses, wo der Herrgott immer in unmittelbarer Erscheinung durch Feuer und Wolke seine Befehle gibt, wird ein Engel genannt; dieser Himmelssendling geht nach Gottes Willen vor Mose her, der das Engelangesicht fürchten und der Engelstimme gehorchen soll. Doch es würde zu weit führen alle die Engel hier zu verzeichnen, durch die der Gott des alten Bundes zu den verschiedensten Zeiten und bei den mannigfachsten Gelegenheiten seinen Willen auf Erden kundgegeben.

Im 2. Buch Mose, Kap. 25, befiehlt Gott dem Moses, eine Stiftshütte zu bauen und zwei Cherubim (d. h. Gott Nahstehende) von dichtem Golde zu beiden Seiten des Gnadenstuhles anzubringen. Diese Cherubim sollen ihre Flügel ausbreiten, so dass sie den Gnadenstuhl bedecken; mit ihren Antlitzen aber sollen sie gegeneinander gekehrt und auf den Gnadenstuhl blickend gebildet sein.

Ezechiel in seiner bekannten Vision sah vier Cherubim am Throne Gottes, welche Zahl sich sehr leicht durch die vier Himmelsgegenden erklärt. Er sah diese Thronengel nicht als einfach geflügelte Wesen, sondern in der vierfachen Gestalt eines Menschen, eines Löwen, eines Stieres und eines Adlers. Von diesen wunderbaren Mischgestalten wird der Thron des Höchsten durch die Lüfte getragen, und sonach erklären sich auch leicht die biblischen Stellen, wo von einem Fahren und Fliegen zugleich die Rede ist. Was aber die so wundersame Gestaltung der Cherubim in jenem Profetengesichte betrifft, so ist dabei nothwendig, dass man an die altorientalische Bildersymbolik zurückdenkt. In dieser war die Menschengestalt Symbol des Ebenbildes Gottes, der Adler (wie bei den Aegyptern der Habicht) Symbol des göttlichen Geistes, Stier und Löwe aber Symbole der göttlichen Macht, jener nämlich Sinnbild der in Wohlthaten (namentlich im Segen des Ackesbaues) sich offenbarenden Gottesmacht, dieser hingegen Sinnbild der in göttlichen Strafgerichten sich zeigenden und Furcht gebietenden Allmacht.

Wie bei der Bundeslade in der alten Stiftshütte, so kommen auch im spätern Salomonischen Tempel immer nur zwei Cherubim vor, deren jeder mit zwei Flügeln versehen ist. Die beiden Cherubim, welche im 1. B. der Könige, Kap. 6, V. 23 ff., ausführlich beschrieben werden, waren von kolossaler Grösse, zehn Ellen hoch, von Oelbaumholz und mit Gold überzogen. Jeder ihrer Flügel maas 5 Ellen, so dass sie nebeneinanderstehend mit der einen Flügelspitze zusammentrafen, mit der andern die Wand berührten. Da nun auch die übrigen als Schnitzwerk zahlreich im Tempel angebrachten Cherubim jedenfalls nur Nachbilder jener beiden kolossalen waren, so ist auch von ihnen anzunehmen, dass sie Paarweise zusammengehörten

und einfach geflügelt zu denken sind, wie denn überhaupt die Erwähnung jener vier Gestalten sich erst beim Profeten Ezechiel findet, dessen Beschreibung man sich am Besten veranschaulicht, wenn man sich einen vierrädrigen Wagen so eingerichtet denkt, dass er, ohne umgewendet zu werden, sich nach allen vier Weltgegenden hinbewegen kann. Gebildet wird dieser Thronwagen durch die Vereinigung der Cherubim selbst, indem jeder derselben ein Rad mit Felgen voll Augen, und nächst der ihm eigenthümlichen Gestalt vier Angesichter (rechts das eines Menschen und Löwen, links das eines Stiers und Adlers) und ausserdem vier Flügel hat, zwei oben und zwei unten, den Leib zu bedecken.

Wenden wir uns von dieser für unsre Fassung alle Kraft und Glut einer orientalischen Fantasie beanspruchenden Schilderung zu der ungleich einfachern Beschreibung in der Stiftshütte und vergleichen wir diese mit der berühmten Vision des Profeten Jesajas (Kap. 6), so finden wir mancherlei Abweichungen neben auffallenden Aehnlichkeiten. Jesajas sieht den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhle, über ihm Serafim; jeder hat sechs Flügel; mit dem einen Flügelpaare bedeckt er das Antlitz, mit dem andern die Füsse, und mit dem dritten fliegt er. Aehnlich also, wie die Cherubim dort bei der Bundeslade so stehen, dass sie mit den Flügeln den Gnadenstuhl beschatten, heisst es hier von den Serafim, dass sie über ihm standen. Nur ist dort der Stuhl leer, während hier der Herr darauf sitzt, und darin scheint auch der Grund für die Verschiedenheit in der Zahl der Flügel zu liegen. Dort ist alles im Zustande der Ruhe, und ein Flügelpaar reichte hin, den leeren Stuhl zu beschatten. Hier aber sitzt der Herr alles Lebens selbst in all seiner Herrlichkeit und Heiligkeit auf ihm, und seine Majestät ist so erhaben, dass die Serafim in heiliger Scheu Antlitz und Füsse bedecken. So bedürfen sie hier allein für den Leib zweier Deckflügelpaare und natürlich nun, um fliegen zu können, noch ein drittes Flügelpaar. Die Differenz der Namen, dort Cherubim, hier Serafim, lässt sich leicht ausgleichen durch die Annahme, dass dieselben Wesen, die ob ihres Nahseins bei Gott die Cherubim heissen, in andrer Beziehung auch Serafim heissen konnten. Dem Worte nach haben die Sarafim die Bedeutung von feurigen, leuchtenden Wesen. Als von Gott Ausstralende und bei Gott Glänzende sind sie dieselben nächsten Wesen Gottes wie die Cherubim; sie bilden den Hof des höchsten Lichtes und gleichsam den Adel des Himmels, und so ergibt sich für sie der Rang von Himmelsfürsten, gottdienenden Lichtfürsten.

Anderer Engel nahm die jüdische Theologie der spätern Zeit noch eine bedeutende Anzahl an. Da nun die Cherubim und Serafim mit Flügeln geschildert und dargestellt worden waren, so dachte man sich auch die übrigen Diener Gottes geflügelt. Zugleich begann man die Engel strenger in höhere und tiefere Klassen zu scheiden; den letztern gehörten nun die Erzengel und niederen Engel an. Diese wurden im Gegensatz zu den höhern Lichtengeln als Erdengel betrachtet, als die eigentlichen, einzig mit der Erde in Berührung kommenden Himmelssendlinge. Als solche galten sie nun zwar nicht für die vollendetsten Lichtgestalten, aber doch für rein ätherische Wesen, als welche sie durchaus nicht mehr mit jener einfachen Vorstellung von den Gottesboten zusammenstimmen, die man häufig genug in den Büchern Mosis ausgesprochen findet, wo fremde Männer (durch Gestalt und Gewand befremdende Fremdlinge) himmlische Botschaften zu den Menschen bringen und von letztern mit grösster Verehrung als Höhere betrachtet, aber auch wie menschliche Gäste empfangen und bewirthet werden.

Dargestellt finden wir bei den Juden keine andern Engel als die Cherubim. Erst mit dem Christenthum gewinnt die darstellende Kunst vollkommene Freiheit die verschiedensten Engel zu bilden. Zunächst bildete man vielflüglige Cherubim und Serafim, wie solche (natürlich nur Köpfe ohne Leiber) noch auf dem östlichen Kuppelbogen sowie auf dem Bogen der Vorhalle der Sofienkirche Konstantinopels zu erkennen sind, sodann aber weit häufiger Engel zweiflüglicher Art, wie solche ebenfalls, und auch hier gegen die mehrflüglichen in überwiegender Anzahl, in der Sofienkirche als musivische Bilder zu sehen waren. Uebrigens zog die Kunst bald eine eigenthümlich christliche Engelsippe in den Bereich ihrer Darstellungen, nämlich die Engel der Offenbarung. Man findet noch Mosaiken mit Vorstellungen aus der Apokalypse, die theilweils schon dem fünften Jahrh. angehören. Da die sogenannte Offenbarung St. Johannis (welche erst unter Kaiser Domitian geschrieben worden) in dem himmlischen Jerusalem das gewordene und fortwirkende Christenthum schildert und die siegreiche geistige Herrschaft Christi (des Lammes) bis ans Ende der Welt verkündigt, so erhielt diese ebenso grossartige als dunkle sinnbildliche Schrift eine gewaltige Bedeutung für die christliche sinnbildliche Baukunst, deren System auf dem Principe beruhte, dass die äussere Kirche, das Bauwerk, ein Abbild

sein müsse der geistigen Kirche. Namentlich sollte der Chor, die Opferstätte des Lammes, vornehmlich die Kirche (das himmlische Jerusalem) darstellen, daher die Geschichte der Offenbarung hier grade ihre Anwendung und Vergegenwärtigung fanden. Wie früh dies geschehen, mag man daraus abnehmen, dass schon Aurelius Prudentius in einem Gedichte uns einen Tempel ganz im Geiste der Offenbarung aufbaut. Sehen wir von diesem Fantasiebau ab und wenden wir uns zu den Offenbarungsbildern selbst, wie sie in den Chor eines Domes passen, so bietet die Apokalypse im ersten Kapitel das schöne Bild der sieben Leuchter (Gemeinden), im zweiten Kap. die deutsamen Bilder vom Mannalesen und vom weissen Steine, im dritten Kap. das schöne Bild vom Buche der Sieger, im vierten Kap. das herrliche Bild des von 24 Alten auf 24 Sesseln umgebenen Thrones des Sitzenden in höchster Glorie. (Bei der letztern Darstellung ist als Andeutung anzubringen der Stralenglanz und Bundesbogen in der Mitte oder das Auge Gottes oder das heilige geheimnissreiche Wort mit den Blitzen zur Seite der vier Lebendigen, die als Anbetende, nach Ezechiel und Jesajas gezeichnet, schön gruppirt werden können mit ihren Flügeln gegen die Herrlichkeit Gottes sich deckend, nämlich unten Löwe und Stier, oben Adler und Mensch. Malerisch werden die sechs Flügel jedes Thronengels, wenn sie als beaugte pfauenartige Schwingen gebildet werden.) Im fünften Kapitel findet sich das Bild des Buches mit sieben Siegeln in der Mitte, dem zur Seite der starke Engel und ein anderer mit dem Kelche beigegeben werden können. Ferner kann hier der Löwe vom Stamme Juda und nicht minder das Opferlamm mit anbetenden Engeln dargestellt werden. Auch können hier die Engel Zithern und goldne Opferschalen tragen. (So waren z. B. früher im Kölner Domchore Engel mit Zithern und Opferschalen auf einer Planke vorhanden, woraus erhellt, dass die alten Dommaler für die Darstellungen im Chore eben aus der Offenbarung schöpften.) Im sechsten Kapitel ist Reichthum an grossen Darstellungsstoffen, die aber (z. B. die verschiedenfarbigen Rosse, der Tod und alle Schrecken des Weltendes) minder für den Kirchenchor sich eignen als der in Vers 9. geschilderte Altar mit den Märtyrern, die für den Herrn bluteten und ihre Stimme zu ihm erheben. Im 7. Kap. erscheinen die vier Engel und der fünfte mit dem Siegel des Herrn, ausserdem die bunten Völker der Erde, welche sich beugen vor dem Lamme. Das 8. Kap. zeigt Posaunenengel und vor dem Altare das Rauchfass schwingende Engel. (Auch solche waren z. B. im Kölner Domchore ursprünglich vorhanden.) Nach der Offenbarung steigt der Rauch zu dem Altare vor dem Throne, so dass er diesen malerisch verhüllt. — Wenig oder gar nicht eignen sich das 9. und 10. Kap. der Apokalypse zu künstlerischen Darstellungen. Dagegen bietet zu Chorbildern das 11. Kap. den neuen Tempel und die Uebergabe der Weltherrschaft an Christus, Kap. 12 das Weib und den Drachen, welchen der Erzengel Michael besiegt, Kap. 14 das Lamm, den Engel des Evangeliums, den Engel der Aernte auf einer Wolke, Kap. 15 den Engel der sieben Schalen, Kap. 17 den Sieg des Lammes über die Widersacher, Kap. 19 das Hochzeitmahl des Lammes, Kap. 20 den Engel mit dem Schlüssel des Abgrundes und der Kette für den Drachen etc.

Doch verfolgen wir das Apokalyptische nicht weiter, sondern versetzen uns auf den Boden des gewöhnlichen Darstellungskreises. Hier sind am Bekanntesten die von der Kunst nächst der namenlosen kleinern Engelsippschaft vornehmlich gern ausgeprägten Gestalten der vier Erzengel.

Erzengel Michael — meist dargestellt mit einem gezückten Schwert in der Hand und mit einem Drachen unter seinen Füssen — ist der jüdischen Engellehre zufolge der Engel der Gnade, der Fürsprecher bei Gott für das Volk Israel. Sein Name bedeutet soviel als: „Wer ist wie Gott?" Sein Geschäft ist, die reinen Seelen zu Gott emporzutragen, und der Drache zu seinen Füssen bezieht sich auf seinen siegreichen Kampf mit dem Teufel, der ihn bei Moses an diesem Geschäft hindern und ihm den Leichnam desselben streitig machen will. (Vergl. Brief Jud. V. 6. 9. Daniel, Kap. 10, V. 13. 21, und Kap. 12, V. 1.) In der christlichen Engellehre ist er einerseits wichtig als das Kraftwerkzeug Gottes, wodurch der hoffärtige Satan, der frühere Engelfürst sammt dem ganzen grossen Anhange der übermüthigen bösen Engel aus der Höhe in die Tiefe gestürzt wird (welcher Engelfall, Engelsturz, die Gründung des Höllenreichs zur Folge hat); andrerseits aber hat er eine ganz besondre Bedeutsamkeit als Engel der Auferstehung und als Seelenwäger beim jüngsten Gericht.

Darstellungen dieses Erzengels. — Im berühmten jüngsten Gericht der Danziger Marienkirche, einem Hauptgemälde von Mans Hemling (nicht, wie früher vermuthet worden, von dem Holländer Auwater), steht Michael inmitten der Mitteltafel als einzige Hauptfigur, in jugendlicher Gestalt mit pfauenschweifig endendem Flügelpaar,

angethan mit goldener Rüstung, das schöne Haupt leise nach rechts geneigt, die linke Hüfte ein wenig herausgestellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernster Grazie verrichtet er bescheiden sein hohes Amt der Seelenwägung, wobei er ein sanftes, fast schmerzliches Mitgefühl in allen Zügen zeigt. Die Schale des Sünders steigt aufwärts, schon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Fast wider Willen, von ferne nur, doch ohne Zaudern,

Erzengel Michael. (Der Engel des Weltgerichts.)

richtet der Erzengel den verdammenden Kreuzesstab auf ihn zu. [Vergl. unsern Holzschnitt.] *) Der linke äussere Flügel desselben Altarwerkes zeigt den Erzengel

*) Als Merkwürdigkeit bleibt zu erwähnen, dass ein Neapolitaner des 15. Jahrh., Simone Papa der Aeltere (Schüler des Zingaro), den Erzengel des Danziger Weltgerichts in einem Gemälde nachgebildet hat, welches den Michael mit andern Heiligen und Donatoren vorführt. Dies Bild, nur als mittelmässiger

im Kampfe mit Dämonen. Die Formen dieser Michaelsgestalt zählt Hotho (in seiner Gesch. der deutschen u. niederl. Mal. B. II. S. 143) zu den Trefflichsten, welche Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenschmucke noch zarten Glieder ist geschwungener und freier als auf der grossen Mitteltafel. Eben herabgeschwebt, den einen Fuss vorgestellt, den andern zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke streckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwertes gegen den Drachen, nicht drohend, sondern engelhaft mild, weil er als Gottes Bote und Bevollmächtigter des Sieges gewiss ist. Der am Boden gekrümmte Satan sucht vergebens mit der einen Krallenfaust den Schild herabzuziehen und mit der andern den Mantel zu fassen, den eine zweite Höllengestalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm ob der Niederlage. — Einen sehr ernsten und imposanten Michael mit der Gerichtswage, der sich als Fragment eines grossen Weltgerichtsgemäldes herausstellt und die Hand des Hubert van Eyck verrathen soll, trifft man unter den vom Stadtrath Lyversberg in Köln zusammengebrachten altdeutschen Bilderschätzen. — In einem bei dem russischen Gesandten Tatitscheff zu Wien befindlichen, von Jan van Eyck herrührenden Flügelbildchen eines Reisealtärchens bietet die erhaben ausgedachte Darstellung des jüngsten Gerichts einen sein Schwert schwingenden Richtengel, dessen Gestalt von ergreifendster Poesie ist. — St. Michael und St. Restituta zu Seiten der heil. Jungfrau, höchst ausgezeichnetes, den Arbeiten der umbrischen Schule verwandtes Werk des um den Schluss des 15. Jahrh. blühenden Neapolitaners Silvestro de' Buoni (Schülers des Zingaro und der Donzelli) in der Basilika der heil. Restituta zu Neapel. — Zwei Darstellungen des Drachenbesiegers von Raffael, im Louvre zu Paris. Die eine ist ein zierliches Seitenstück zu dem ebendaselbst befindlichen raffaelischen Ritterbildchen des heil. Georg. Der jugendlich schöne, gepanzerte Erzengel, auf den Hals des Drachen tretend, haut mit dem Schwerte nach demselben; in der nächtlichen Landschaft Ungethüme aller Art, verdammte Seelen von Täufeln gequält, und eine brennende Stadt, nach dem 8. und 23. Gesange der Danteschen Hölle. (Raffael scheint dies Bildchen noch im J. 1504 zu Urbino für den dasigen Herzog gemalt zu haben.) Das zweite Gemälde enthält die lebensgrosse Gestalt des Erzengels und ist mit der Jahrzahl 1517 versehn. Besteller desselben war König Franz I. von Frankreich. St. Michael steht auf dem am Rande von Felsenklüften niedergeschmetterten Satanas und erhebt mit beiden Händen die Lanze zum Stosse. Er ist eben als Gottgesandter mit Blitzesschnelle herabgefahren und erscheint schon als Sieger, indem er den sich unter der Uebermacht krümmenden Teufel kaum mit dem Fusse berührt hat. „Nie, heisst es in David Passavants Raffaelwerke, ist wohl von einem andern Meister eine jugendliche, stark bewegte Heldengestalt in gleicher Würde und Schönheit gebildet worden wie dieser Erzengel, in welchem wir sogleich die göttliche Sendung, die überwindende Kraft des Guten über das Böse erkennen müssen.“ Uebrigens hat Raffael nicht minder charakteristisch das Abscheulische des Satans in Form und Ausdruckt dargestellt; allein nach des Meisters richtigem Gefühle ist der Teufel in solcher Verkürzung veranschaulicht, dass der Blick nicht zum Bösen, sondern unwiderstehlich zum göttlichen Kraftengel hingelenkt wird. Aus den Felsenklüften sprühen Flammen und Schwefeldampf. Den Hintergrund bildet eine öde Felsenlandschaft mit Aussicht aufs Meer. Die Färbung des Bildes besteht fast nur aus Blau, Gelb und Fleischfarbe, aber die Tinten dieser Hauptfarben sind so mannichfaltig, die Beleuchtung so gut berechnet, dass trotz der allgemeinen Dreifarbigkeit das Kolorit einen grossen Zauber übt. Jetzt ist das Bild stark überarbeitet, aber immer noch höchst wirkungsvoll. Raffaels Name steht am Saume des Untergewandes des Engels. Stiche nach dem grossen Michael hat man von Nik. Beatrizet, P. Lombardus (1641), Gilles Rousselet, A. Seraphin (bei Edelinck geliefert, von der Gegenseite und in Grossfolio), J. Godefroy (1810, ebenfalls in Grossf.) und neuerdings sehr trefflich in Linienmanier von *Gustav Lüderitz*. — Die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael von dem tüchtigen Lionardonachfolger Marco d'Oggione, ein in der Brera zu Mailand befindliches Staffeleibild von schönem ruhigen Adel, sehr bemerkenswerth in der Zeichnung der Gestalten und im zarten Ausdruck der Gesichter. — St. Michael von Jan de Mabuse in der Münchener Pinakothek, bekannt durch die Lithographie von Nep. Strixner. — Engelsturz von Tintoretto (Jacopo Robusti) in der Dresdener Gall. — Sturz der bösen Engel von Frans Floris (Frans de Vriendt), gemalt 1554 für die Michaelskapelle der Frauenkirche zu Antwerpen, jetzt in der Akademie daselbst. Dies berühmteste Werk des Floris ist indess nur als eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien zu betrach-

---

Versuch jenes Künstlers in der Stylweise der Eyckschen Schule anzusehen, wird im Museo Borbonico zu Neapel aufbewahrt.

ten. — Engelsturz in einer Zeichnung von Jaques van Palermo (Jaques de Backer aus Antwerpen) in der Samml. des Fürsten von Ligne. — Der glorreiche Kampf des Erzengels gegen die gefallnen Engel, reich componirtes Hauptaltarblatt von Kristof Schwarz, dem deutschen Tintoretto, in der St. Michaels-Hofkirche zu München. Bekannt durch eine sehr schöne, aber sich selten machende Radirung von Johann Weiner. — Gemälde St. Michaels von Dionys Calvart aus Antwerpen, in der Kirche des heil. Petronius zu Bologna. (Vergl. Baldinucci *T. IX. p.* 119. Lanzi: Gesch. der Mal. in Italien, Bd. 3. Leipz. 1833. S. 49.) — Gemälde des Erzengels von Guido Reni in der Kapuzinerkirche zu Rom, bekannt durch den Stich von Jakob Frey (Blatt aus dem J. 1734). — Zwei Darstellungen des Falles der bösen Engel von Rubens, nämlich das grosse ergreifende Gemälde in der Pinakothek zu München (gestochen 1621 von Lukas Vorsterman) und das kleinere Bild des Engelsturzes, welches bis 1840 im Schampschen Kabinet zu Gent gesehen ward. Im Münchener Bilde bewundert man die kühne Zeichnung des herabstürzenden Satans und der satanischen Sippschaft; ergreifend ist der Ausdruck ihrer ohnmächtigen Wuth. Dabei setzt sich, trotz dem Durcheinander der Stürzenden, doch Alles deutlich auseinander, so dass die Gesammtwirkung das Auge staunen macht und zugleich den kritischen Blick befriedigt. Prächtig ist auch das Genter Bild. Im obern Theile erscheint der Engel in himmlischem Lichte und schleudert mit dem Blitze die rebellischen Engel in den Abgrund. Links sind die Körper nicht so gedrängt wie im Mittelpunkte. Sie erscheinen hier in bläulicher Atmosfäre, während rechts ein schauerliches Dunkel vage Gestalten zeigt, die in das Flammenmeer hinabstürzen, wovon der untere Theil des Bildes beleuchtet wird. „Diese grossartige Composition — so schreibt der Autor des Katalogs der Schampschen Samml. — scheint ein Traum Dante's oder Miltons zu sein, gemalt von Rubens glühendem Pinsel; diese Masse stürzender Körper ist ein hohes und gewaltiges Gedicht; die schreckliche Verwirrung, welche der Vollstrecker des Zornes Gottes im Augenblicke hervorruft, ergreift den Beschauer mit solcher Gewalt, dass er sich fassen muss, um die energischen Episoden zu überschauen. — Ferner ein Engelsturz von dem gemässigten Caravaggisten Simon Vouet, nach dessen Bilde François Ragot gestochen hat. — St. Michael stürzt die hoffärtigen Engel, Gemälde von Giordano in der Gall. des Wiener Belvedere. Bezeichnet: *Jordanus f.* 1666. Eine Leinwand von 13 Fuss Höhe bei nah an 9 Fuss Breite. — Engelsturz von dem nach Primaticcio gebildeten Zeichner Raymond Lafage, der seine Composition selbst in Kupfer gebracht hat. Sonst ist dieselbe durch den Stich von Joh. Theophil Prestel bekannt. — Sturz der Engel in einer Zeichnung, welche Asmus Carstens noch auf der Akademie zu Kopenhagen fertigte. — Erzengel Michael, Gemälde von Otto Mengelberg. — Der schützende Engel mit Schwert und Schild, Zwickelbild eines Gurtbogenfeldes unter dem Laubgange des Kölner Domchores, nebst den genüber befindlichen Freskofiguren des Reiseengels und des Verkündigungsengels von Ed. Steinle, dem Schüler Philipp Veits zu Frankfurt.

Skulpturen. Der Erzengel als Besieger des Lucifer, nach der Zeichnung des Pieter de Witte (P. Candido) von Hubert Gerard modellirt und von Martin Frey in Erz gegossen, Nischenbildwerk der Vorderseite der Münchener Michaelskirche. Nach der Urzeichnung gestochen von Lukas Kilian. — Der kolossale bronzene Erzengel auf der Engelsburg (*Castello S. Angelo*) zu Rom, der 1740 unter Papst Benedikt XIV. hier an der Stelle errichtet ward, wo Papst Gregor der Grosse bei einem feierlichen Umzuge während der Pest im J. 593 den Himmelsboten erblickte, wie derselbe sein Schwert in die Scheide steckte zum Anzeichen, dass der Opfer genug seien. Dieser gleich dem zu München buchstäbliche Erzengel, in Bezug auf die Sage der Pestabwendung mit gesenktem Schwert dargestellt, ist ein Werk des Peter Verschaffelt von Gent, eines tüchtigen aber manierirten Bildners, der 1752 vom Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz als Hofbildhauer und Akademiedirektor nach Mannheim berufen ward. Der jetzige Mannheimer Galleriedirektor Götzenberger besitzt die Originalskizze zu jenem Burgengel. — Endlich die Marmorgruppe des Erzengels mit dem niedergestürzten Dämon von Carlo Finelli zu Rom, dem zweiten neben Tenerani bedeutenden Carraresen unsers Jahrh. Dieser Satanssturz zeigt den majestätisch gestalteten Erzengel voll edler Ruhe im Handeln. Michaels Rechte hält hochgeschwungen das Schwert. Neben und halb unter ihm auf der linken Seite liegt der Ueberwundene, das Haupt gegen den Boden gekehrt, so dass nur das krause Haar sichtbar ist; der fleischige Nacken und der übrige Körper vortrefflich modellirt. Die ganze Gruppe (ausgeführt um 1838 für die verwittwete Königin von Sardinien) macht eine bedeutende Wirkung.

Erzengel Gabriel, dem in die Hand ein Lilienstengel gegeben wird, ist nach der jüdischen Engellehre der Engel der Geburt. Daher ist er auch der

verkündigende Bote bei der Jungfrau Maria, und ebenso soll es Gabriel gewesen sein, welcher der Mutter des Simson die bevorstehende Geburt ihres Sohnes anzeigte. (Buch der Richter, Kap. 13, V. 3 ff.) Das Lilienattribut dieses Verkündigungsengels deutet auf die jungfräuliche Geburt Mariens hin.

Darstellungen in Farben. Gruss des Engels, Aussenbild des altberühmten Kölner Dombildes vom Meister Stefan. In ihrem kirchlich geschmückten Gemache, vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben, — welch liebreizende Maria! Mehr aus heiligem Wachs geformt denn aus Fleisch und Blut, doch von so reiner Seele, dass Athem und Leben fast allzu irdisch erscheinen könnten. Keine Pracht der Farbe ist irgend in diesem Aussenbilde verschwendet; es bereitet ganz einfach vor zum Genuss der Innenbilder, denn erst, wenn die Flügel sich aufthun, ist es uns, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffnen. — Engelgruss von Jan van Eyck, Flügelbild eines wahrscheinlich für Philipp den Guten von Burgund gemalten Altarblattes, jetzt in der Privatgallerie des Königs von Holland. Das Lokal der Darstellung ist eine Kirche mit dicken steinfesten Säulen, zierlich ausgeführten Kapitellen und strengen Spitzbogen, alles in reich nüancirtem grünbräunlichen Tone und von sorgfältigster Ausführung. Die knie-

Erzengel Gabriel.
(Der Engel der Verkündigung.)

ende Maria, ein ächt Eyckisches Gesicht mit wenig geöffneten, etwas übersichtigen Augen, in blauem hochgegürteten Unterkleide und Mantel, vernimmt die Botschaft des Engels, der in golddurchwirktem rothsammetnen Messgewande sich zu ihr niedergebeugt hat. In das Getäfel des Mosaikfussbodens sind mit vieler Kunst und perspektivischer Verkürzung Geschichten des alten Testaments gemalt, Simson die Säulen rüttelnd am Hause der Filister, David und Goliath und andre ähnliche. — Die Verkündigung Mariens, Darstellung auf den Aussenseiten der obern Flügelbilder des grossen Genter Altarwerks der Gebrüder van Eyck. Der Engel (dessen Flügel mit zartschillernden Farben geziert sind) und die heil. Jungfrau tragen weite weisse Gewande. Ihre Köpfe sind von feiner Malerei und nicht unedel. Mit grosser Naturwahrheit sind die im Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt, so auch die Aussicht durch die Arkade, welche den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen der Stadt, in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt. Bei diesem Verkündigungsbilde macht man dieselbe Bemerkung wie bei dem äussern Bilde des Kölner Dombildes und bei so vielen ähnlichen Aussenbildern der grossen Altarwerke jener Zeiten, nämlich dass die Farben des Schaubildes auf den geschlossenen Flügeln

absichtlich mehr eintönig gehalten sind, um den Innenbildern alle Fülle und Pracht der Färbung aufzusparen. — Ferner ein Verkündigungsbildchen vom sogen. Kalkarer Meister, eins der Aussenbilder der zwei kleinen obern Tafeln des berühmten herrlich durchgeführten Hochaltarwerks in der Kirche zu Kalkar am Niederrhein, dessen sämmtliche 20 Bilder in Auffassung und Behandlung vom Einfluss der Eyckschen bedingt erscheinen. — Der englische Gruss in lebensgrossen stehenden Figuren, Aussenbild zweier Altarflügel von Martin Schongauer in der öffentlichen Samml. zu Kolmar. Die Maria von höchst edler Bildung, mit schön gewölbten Augenliden. (Unter den eigenhändigen Radirungen Schongauers trifft man einen verkündenden Engel, der nach rechts gewendet steht und ein mit einer Bandrolle umwickeltes Scepter in der Hand hat; ferner als Gegenstück dieses Blattes die stehende Maria im Moment des Empfangs der Botschaft. Sie legt die Rechte auf ihre Brust und hält in der Linken ein Buch. Ein drittes Blatt schildert die ganze Verkündigungsscene. Maria kniet rechts vor einem Stuhle; der Engel, links nach dem Grunde hin knieend, segnet mit seiner Rechten und fast mit der Linken den Vorhang des rechts stehenden Bettes. Des Meisters Zeichen ist mitten unten. Nachgestochen haben dieses Blatt Israel von Meckenen und Wenzel von Olmütz, beide mit Anbringung ihres Zeichens.) — Zwei englische Grüsse von Hugo van der Goes, dem nüchternsten Schüler der van Eycks, im Berliner Museum. Das eine Bild ist ein miniaturartiges Diptychon von einer Genauigkeit der Ausführung, die bis ins Unglaubliche gesteigert ist. Auf dem rechten Theile schwebt der Verkündigungsengel herab mit einem Scepter in der Linken. In der Luft der heil. Geist. Der himmlische Glanz durch Goldgrund ausgedrückt. Auf dem linken Täfelchen Maria, welche vor ihrem Betstuhle kniet und mit niedergeschlagnen Augen das Haupt gegen den Engel wendet. Das sehr geräumige Gemach mit Aussicht auf einen Gang, in welchen die Morgensonne scheint. Das Ganze auf Holz, jede Abth. 6 Zoll hoch, 3½ Zoll breit. Die andere grössere Verkündigung (3 F. hoch, 2 F. br.) hat durch Thür und Fenster des Gemaches Durchsichten ins Freie. — Von einem den Eyckschen Schülern nachstehenden, zumal dem Goes verwandten kölnischen Meister das ansehnliche Bild einer Verkündigung in der Nürnberger Moritzkapelle (Nr. 18 daselbst); vergl. Waagens Kunstw. etc. in Deutschl. I. S. 174. — Von dem Ulmer Hauptmeister Bartholomäus Zeitblom in der Kapelle des Hohenzollerschen Landschlosses Krauchenwies eine sehr gut erhaltene Tafel mit viertellebensgrossen Figuren auf Goldgrund. Die Composition einfach und voll Anmuth, wahrhaft grossartig die Stellung des Gabriel, welcher knieend seinen rechten Arm sanft gebogen ausstreckt. Dabei der Faltenwurf seines weissen Kleides unter rothem Mantel mit grünem Futter ausgezeichnet schön. Die Farben durchaus brillant ohne Störung, und obwohl bei der Marie, die ein blaues Unterkleid und blauen Mantel mit gelbem Futter hat, die Zusammenstellung verwegen erscheint, so trennen sich doch die Farben sehr angenehm. Aus dem J. 1497 Zeitbloms Altar auf dem Heerberge bei Gaildorf im Kocherthale, mit herrlichem Aussenbild der Verkündigung. (Diesem Bilde in Haltung, Ausdruck und Typus verwandt, doch ohne dieselbe Grossheit: das äussere Gemälde der Altarflügel im Kirchlein zu Mittelroth bei Gaildorf. Links kniet die heil. Jungfrau vor dem Betpulte, ihre Linke legt sie auf die Brust, mit der Rechten macht sie eine Bewegung des Erstaunens. In dem Buch auf ihrem Pulte ist zu lesen das *Ecce virgo concipiet etc.*, in einem verschlungenen Spruchbande über ihrem Haupte das *Ecce ancilla Domini etc.* Auf dem rechten Flügel ist der Engel in rothem Mantel und mit einem das *Ave gratia plena* enthaltenden Stirndiadem. Das Datum des Altarschreines ist 1499.) — Sehr bemerkenswerth ist sodann eine Verkündungstafel von 7 F. 2 Z. Höhe und 5 F. 2 Z. Breite, die aus dem J. 1500 datirt und mit *M. S.* bezeichnet sich als ein ausgezeichnetes Werk der Ulmer Schule herausstellt (vielleicht eine Leistung Martin Schaffners aus dessen Entwickelungszeit). Dies Gemälde trifft man unter andern grossen und schönen altdeutschen Tafeln von seltner Erhaltung, die aus dem Kloster Pfullendorf herrühren sollen, im Verbindungsgange des Schlosses und der Kirche zu Sigmaringen. Man sieht sich in eine die ganze Bildfläche umfassende Halle versetzt, wo Maria vor dem Betpulte kniet und mit niedergeschlagenen Augenliden ihr Gesicht gegen den Beschauer wendet. Angethan ist sie mit dunkelblauem Mantel und goldbrokatenem Unterkleide. Links von ihr der Lilienkrug, zu ihrer Rechten aber, etliche Schritte zurück, der knieende Gabriel im weissen Gewande mit dem Spruchbande, den goldnen Stab in der andern Hand. Seine ausgebreiteten Flügel sind sehr bunt, die Schwungfedern bestehen aus lauter Pfauenfedern. Die Halle hat zu beiden Seiten einen Abschluss von schlanken Säulen, welche eine hölzerne Bogendecke tragen. Der Fussboden ist bretspielartig eingetheilt und reich mit Blumen bestreut. In der goldigen Luft erscheint Gott Vater von Wolken umgeben, unter ihm die weisse Taube auf Maria sich richtend. (Durch eine Fenster-

öffnung schaut man im Hintergrund eine Stadt, auf deren Thorbrücke sich Maria und Elisabeth bewillkommnen.) In der ganz wohnlich eingerichteten Halle steht hinter der am Betpulte niedergeknieten Maria ein in lichter Holzfarbe fleissig ausgeführtes Kästchen mit einem weissen Tuche darüber, worauf zwei silberne Kannen stehen, deren eine an Fuss und Deckel mit Wappenschilden geziert ist und darin ein *S* im *M* verschlungen aufweist. — Eine besonders merkwürdige, weniger der Ausführung als dem Sondergedanken nach bedeutsame Darstellung der Verkündung findet sich als Flügelbild am Baldungschen Hochaltarwerke zu Freiburg im Breisgau. In dieser, wie es bedünken will, von andrer Hand ausgeführten Composition Hans Baldungs erscheint der Engel wie ergriffen von dunkeln Ahnungen; es sträubt sich sein Haar und er deutet auf ein in himmlischem Lichtglanze niederschwebendes Kind, welches schon das Kreuz im Arme trägt. Maria, voll ruhiger Ergebung, schaut auf den bewegten Engel hin. —

Als Werke alter Italiäner mögen hervorgehoben werden: eine Annunziata von Lorenzo Monaco in Santa Trinità zu Florenz, aus der Frühzeit des 15. Jahrh., im zarten und milden Ausdruck der Köpfe und in liebevoller Ausführung die vielen andern italischen Verkündigungsbilder jener Zeit übertreffend; — ein wunderbar schöner Engelsgruss vom Fra Angelico da Fiesole, Wandbild im Kloster San Marco zu Florenz; — eine Annunziata von Baldovinetti, dem Lehrer Ghirlandajo's, im Berliner Museum, merkwürdig nur durch den sehr bemerklichen Einfluss der flandrischen Kunstrichtung, denn der toskanische Maler versetzt hier in seinem Streben nach Wirklichkeit die ganze Scene nach Florenz, das er uns mit Thürmen, Kirchen und Palästen, mit Gärten, Villen und einem Theile des Arnothales durchs offene Fenster zeigt, und weiss seinen reellen Cult der heil. Jungfrau nicht deutlicher zu bezeichnen, als dass er sie in ein prunkvolles Gemach auf einen prächtigen Sessel setzt und dem Engel vor ihr die köstlichsten Kleider umhängt; — Verkündigung in einer reichverzierten, auf Säulen ruhenden Halle, Jugendwerk des Andrea Mantegna aus dem J. 1450 (in der Dresdner Gallerie); — Annunziata von Bastiano Mainardi im Battisterio der Pfarrkirche zu Gimignano. (Vergl. Rumohrs ital. Forsch. II. S. 286.) — Ein Freskobild der Verkündigung aus dem J. 1492 von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels, in der Dominikanerkirche zu Cagli. — Fresko von dem Sienesen Jacopo Pacchiarotto in S. Bernardino zu Siena. — Eine zierlich miniaturartige Darstellung der Verkündung von Raffael (aus seiner peruginesken Zeit), Predellenbild der Krönung Mariens in der Gall. des Vatikans.

Werke späterer Meister verschiedener Herkunft: Annunziata von Federigo Baroccio, Gemälde in Santa Maria zu Loretto, bekannt durch ein Aetzblatt des Malers selbst und durch den Stich von Jakob Gole; Verkündungsgemälde von Calvart (mit dem Künstlernamen, in der Sammlung zu Burleighhouse in der Grafschaft Northampton); zwei Compositionen der Verk. von Heinrich Goltzius, bekannt durch dessen eigene Stiche; Annunziata in der Palastkapelle auf Monte Cavallo zu Rom, eins der anmuthigsten Werke des Guido Reni; Verk. in ganzen lebensgrossen Figuren von Rubens (in der k. k. Gall. zu Wien), gestochen von Schelte Adams Bolswert; tüchtig gemalte Verk. von Simon Vouet im Berl. Mus.; englischer Gruss auf Kupfer gemalt von Cornelis Poelenburg in der Wiener Gall.; zwei ausgezeichnete Gabrielsgrüsse von Murillo, das eine Bild im Louvre, das andre im Madrider Museum; der Engel der Verkündigung, berühmtes Gemälde von H. Decaisne; Erzengel Gabriel, ebenfalls namhaftes Gemälde von Delaroche, bekannt durch den Stich von A. Blanchard dem Sohne (Blatt in Grossfolio, mit Bordüren); Verkündigung *al fresco* von Heinrich Hess in der Allerheiligenkirche zu München.

Skulpturen. Relief der Verk. an der Brüstung der hochberühmten Kanzel vom J. 1260 im Battisterio zu Pisa, von Nicola Pisano. — Maria und der verkündende Engel, Sandsteinbilder an der rechten Wand des Chores in St. Sebald zu Nürnberg. Die schlanken Verhältnisse, das wenig Geschwungene der Stellung, die gradlinigen reinen Faltenmotive deuten auf das 13. Jahrh., die schöne Ausbildung der Köpfe und aller Theile auf einen sehr guten Meister. Sonach müssten sie erst eine geraume Zeit nach ihrer Entstehung an ihre jetzige Stelle in dem 1361 — 77 erbauten Chore versetzt worden sein. — Engel mit Lilien am Portale der Nürnberger Marienkirche, von Sebald Schonhofer um 1360. — Statuarische Gruppe der Verk. in der Katharinenkirche von Pisa, ein Werk des Nino Pisano aus dem J. 1370. — An einem Portale der 1377 vollendeten Marienkapelle zu Würzburg ein englischer Gruss guten Styles, der das Merkwürdige in der Darstellung hat, dass in einem Strale, welcher von Gott Vatters Munde auf die Maria herabgeht, das Christuskind mit dem Kreuze schwimmt. Schon hier ist also dieselbe Idee ausgesprochen, welche auch im Flügelbild der Verk. am Freiburger Hochaltar auffällt. — In Silber getriebene Darstellung

der Verk. am reichen Altar in der Jakobskapelle der Kathedrale zu Pistoja, von Pietro, dem „Sohne des deutschen Heinrich", aus dem J. 1386. — Relief der Marienverkündigung von Donatello in Santacroce zu Florenz; eins der frühsten Werke dieses 1466 verst. Meisters, welches ebenso entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahzukommen, erkennen lässt. — Relief von Andrea Sansovino (A. Contucci) am heiligen Haus in Loretto. — Der berühmte englische Gruss von dem grossen Bildschnitzer Veit Stoss in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dieses originelle Werk, welches vor dem Altare frei vom Gewölbe herabhängt, zeigt immitten eines 13 Fuss hohen, 11 F. breiten Kranzes von Rosen in zierlich bemaltem und vergoldetem Schnitzwerke die Jungfrau und den Verkündigungsengel, welche von kleineren Engeln umschwebt werden. Oben über dem Kranze der segnende Gottvater zwischen zwei verehrenden Engeln, unten ein Engel, welcher das den Fussboden bildende Gewölk unterstützt. An dem Rosenkranze in kleinen Runden Reliefbildchen der sieben Freuden Mariens, und herabhängend die Schlange mit dem Sündapfel, deren Kopf Maria zertreten soll. — Verk. von Veit Stoss, Bildwerk an dessen Schnitzaltare von 1523 in der Bamberger Marienkirche. — Relief der Verk. in *terra cotta* von Einem aus der Bildnerfamilie Robbia, im Ospedale grande del Ceppo zu Pistoja. — Neben dem Hauptaltare des Orvieter Doms die Verk. in zwei Marmorstatuen von Franc. Mocchi von Montevarchio.

Erzengel Raphael — der Pilgerengel, Reiseengel — hat Wanderstab und Kürbisflasche zu Attributen, weil er den jungen Tobias auf der Reise begleitete; oft auch einen Fisch in der Hand, weil der alte Tobias mittels der Galle eines Fisches von seiner Blindheit geheilt ward. Der Tradition nach erschien dieser Erzengel auch den Hirten bei der Geburt des Heilands.

Darstellungen des Pilger- und Hirtenengels. Gemälde vom Veroneser Paolo Cavazzola in S. Maria in Organo zu Verona. — Raphael mit dem Tobias, Altarbild von Franc. Torbido il Moro (einem Schüler des Giorgione) in S. Eufemia zu Verona. — Der Engel mit dem Tobias von Raffael (ein beim Duca Scotti zu Mailand befindliches Hauptstück von einem Peruginischen Altarwerke aus der Pavier Karthause). — Der Erzengel Raphael empfiehlt der Madonna den jungen Tobias, das unter dem Titel der Madonna del pesce (der Fischmarie) berühmte raffaelische Bild im Madrider Museum (s. die Abb. S. 472). Der grosse Urbiner lässt uns hier eine wundersam idyllische Handlung betrachten. Der heil. Kirchenvater Hieronymus, auf der Stufe des Marienthrones knieend, hat der heiligen Mutter und ihrem noch heiligeren Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch den mit dem fischtragenden Tobias erscheinenden Engel unterbrochen werden. Sich gegen die Eintretenden wendend, legt der Christknabe die Hand aufs Buch, gleichsam um die Stelle festzuhalten, deren Vorlesung eben gestört ward. Maria wendet ihr Angesicht zum Engel, welcher den Jüngling mit dem Fische vorführt, während dieser, schüchtern zum göttlichen Knaben aufblickend, sich auf die Knie niederlässt. Der alte Heilige, dem der klug ausschauende Löwe zu Füssen ruht, blickt über seinen Folianten weg auf die Ankömmlinge, gleich Einem, der bereit ist, nach Ablauf der episodischen Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräg holdester Würde, edelster Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen Mariens, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönstem Einklange, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Betrachters. — Zierliche Landschaft mit dem jungen Tobias und dem Engel, Gemäldchen von Elzheimer auf Kupfer in der Beckfordschen Samml. zu Bath. — Der alte und der junge Tobias, welche den Engel beschenken wollen, reizende Darstellung von Anton Bileveit von Maestricht (*Antonio Biliverti*), einem Schüler des Florentiners Cigoli. Dies Bild im Palast Pitti.

Erzengel Uriel hält auf den Darstellungen eine Rolle und ein Buch in der Hand, mit welchen Attributen auf die im neuen Testamente erfüllten Weissagungen des alten Testaments hingedeutet wird. Der Tradition zufolge soll er die beiden Jünger nach Emaus begleitet haben, wozu wohl sein Name (im Hebräischen „Licht Gottes" bedeutend) die Veranlassung gegeben hat, insofern jene beiden Christusjünger auf dem Emausgange zur vollkommenen Klarheit über den göttlichen Rathschluss der Erlösung kamen.

Nächstdem werden in Darstellungen gefunden:

Der Engel Chamuel (zuweilen auch Chamael geschrieben) mit Becher und Stab. Die Tradition bezeichnet ihn nämlich als den Himmelssendling, welcher dem Heiland in Gethsemaneh erschien und den Becher der Stärkung brachte. Auch soll es Chamuel gewesen sein, der mit dem Erzvater Jakob rang.

Der Engel Jophiel, Wächter des Paradieses, ausgezeichnet durch das flammende Schwert und durch eine Geissel. — Bei den Kabbalisten war Jophiel der Fürst der Thora und der besondre Beschützer aller Weisen, die mit heiligem Ernste und in frommer Demuth nach der Wahrheit forschen, während er diejenigen, welche nur einem eitelen Wissen nachjagen, streng von sich weist. Da nun die Thora oft mit dem „Baume des Lebens" parallelisirt ward, so lag es nahe, den Fürsten der Thora auch als Wächter des Garten Eden zu denken.

Der Engel Zadkiel mit einem Opfermesser in Händen und einem Widder neben sich, denn er soll jener Himmelsbote gewesen sein, der zum geprüften Abraham geschickt ward, um die Opferung Isaaks zu verhindern.

Erzengel Raphael
den jungen Tobias der Madonna empfehlend.
(*Die sogen. Mad. del pesce von Raffael.*)

Der Engel Zaphkiel mit einer Ruthe oder einem Stab in der Hand. Nach der Tradition zog dieser Engel den Kindern Israels beim Auszug aus Aegypten und durch das rothe Meer voran.

Das ganze Engelplenum, oder wenn man biblisch reden will: alle himmlischen Heerschaaren figuriren in der Weltschöpfung, im Weltgericht und in der Marienhimmelfahrt. Letztere wird in der Regel so geschildert, dass die Leiche der Muttergottes auf dem Sterbebette liegt, während die emporschwebende Seele von Christus unter Begleitung aller Engel und Erzengel feierlichst in den Himmel abgeholt wird. Doch ist auch kein Mangel an solchen Darstellungen, wo Maria ähnlich wie Christus zum Himmel auffährt, während unten die trauernden Apostel das leere Grab

umstehen. Bei der Krönung Mariens durch Gott den Vater und Sohn spielen die Engelschaaren wiederum eine festliche Rolle; oft halten die Krone über Marien zwei auserlesene liebliche Engel.

Es bliebe uns nun übrig, eine Uebersicht zu geben über die vorzüglichsten Darstellungen der Malerei und Bildnerei, in welchen Engel als Hauptfiguren auftreten oder als formell und ideell bedeutsame Nebenfiguren erscheinen. Da wir bereits eine Anzahl von Bildern bei Besprechung der drei vornehmsten Erzengel in Erwähnung gebracht haben, so beschränken wir uns hier auf folgende Angaben. Im Allgemeinen sind als bedeutende Engelmaler anzuführen: der Dominikaner Fra Angelico da Fiesole (1387—1455, unerreichbar in Bildern, wo er Engel und Selige in begeisterter Verklärung schildert), Meister Steffan von Köln (um 1400), Benozzo Gozzoli (1420—1478), Martin Schongauer von Ulm (1420—1488), Giovanni Bellini (1426—1516), Melozzo da Forli (gest. 1492), Hans Memling (thätig 1462—1499), Pietro Perugino (1446—1524), Francesco Francia (1450—1530), Filippino Lippi (1460—1505), der Veroneser Gianfrancesco Carotto (1470—1546), Hans Baldung (1476—1545), Raffael (1483—1520), der Piemontese Gaudenzio Ferrari (1484—1549), Correggio (1494—1534), Ambrogio Borgognone (blühend um 1500, ausgezeichnet in Kindengeln), Bernardo Luini (1500—1530, berühmt durch die reizendsten Engelknaben), Guido Reni (1575—1642), Estevan Murillo (1613—1685, berühmt durch die himmlische Naivetät der Kindengel in seinen Kirchenbildern) u. A. m. Zum Schluss dieses Art. mögen aus der unendlichen Menge hieher gehöriger Darstellungen, von Malern sowie von Bildnern älterer und neuerer Zeit, noch die nachverzeichneten Werke von meist entschiedenem Werthe Heraushebung finden, worunter freilich noch so manches vermisst werden wird, was gleichen Anspruch erheben kann.

Von Hubert van Eyck (1366—1426) und dessen jüngerem Bruder Jan (1390—1445): das grosse Genter Altarwerk, vollendet 1432, aussen den herrlichen englischen Gruss, innen die berühmten Darstellungen der Dreieinigkeit mit lobsingenden und spielenden Engeln und der Anbetung des Lammes mit den Engeln der Offenbarung enthaltend, als Ganzes eine der umfänglichsten bildlichen Verherrlichungen des Christenthums unter dem Grundgedanken der Versöhnung. — Von einem Nürnberger Meister aus dem J. 1430: ein für jene Periode der fränkischen Malerei höchst bedeutendes Epitaphbild der Heilandsgeburt, wo Maria und Josef das im Goldschein liegende Kind verehren, während drei Engel darüber das Gloria singen. (In der Frauenkirche zu Nürnberg.) — Von Donatello (geb. 1381): Engel in Marmor in der Capella Pazzi des Klosters Santa Croce zu Florenz. — Von dem Toskaner Masaccio (geb. 1402): die Vertreibung aus Eden durch den über der Paradiesespforte schwebenden Schwertengel, äusserst anmuthiges Freskobild in S. Maria del Carmine zu Florenz. (Vergl. den Art. „Adam“, wo ein Abbild gegeben ist.) — Von dem Ferraresen Cosimo Tura (geb. 1406): eine Verk. im Dome zu Ferrara. — Von René d'Anjou, dem kunstfleissigen Grafen der Provence und Titularkönige von Neapel (geb. 1408): ein Flügelbild mit fast lebensgrossen Figuren, im obern Aufsatze den Gottvater zwischen Engelchören, im Mittelbilde den vor dem Engel seine Schuhe ausziehenden Moses bei den Schafen vorstellend, in der Kathedrale zu Aix. — Vom Meister Rogier van Brügge (blühend um Mitte des 15. Jahrh.): der Profet Elias in der Wüste schlafend und von einem Engel geweckt, Gemälde aus der Boisseréeschen Samml., jetzt im Berliner Museum. Es bleibt bei Betrachtung dieses vortrefflichen Bildes zweifelhaft, was mehr zu bewundern ist, der tiefe Schlaf des träumenden Profeten, die sanfte Geberde des leise niedergeschwebten Engels oder der blumige Rasen und die zarte Behandlung des Gesteins und lehmgrauen Weges, der sich hindurchwindet. — Von dem Karmelitermönch Fra Filippo Lippi (geb. um 1412): die zwischen Engeln stehende Maria, im Louvre zu Paris. — Von Vittore Pisanello (gest. 1451): Freskodarstellung der Verk. über dem Mausoleo de' Brenzoni in S. Fermo zu Verona, und eine im Blumengärtlein sitzende Madonna mit Engeln und Heiligen im öffentlichen Palast daselbst. — Von dem Toskaner Benozzo Gozzoli (geb. 1420): der Rosengarten mit anbetenden Engeln in der Altarnische der Kapelle des Palastes Ricardi zu Florenz. — Von Martin Schongauer (geb. um 1420): die die berühmte Maria in blühender Rosenumhegung auf Goldgrund, mit zwei anmuthvollen Engeln in blauen Gewändern, welche schwebend eine Krone über dem Haupte der in Demuth dasitzenden Jungfrau halten. Im Münster zu Kolmar. — Von dem venezianischen Altmeister Giovan Bellini (geb. 1426): die thronende Madonna mit zwei Engeln, Altarbild aus dem J. 1488 in der Sakristei von Santa Maria de' Frari zu Venedig. In diesem Gemälde sind die beiden kleinen Engel von wunderbarstem Reize; der eine schlägt die Laute und horcht mit geneigtem Köpfchen, ob sie rein gestimmt

sei; der Andere bläst auf einer Pfeife. — Von Adam Kraft (geb. 1430): eine vorzügliche Skulptur der Krönung Mariens durch zwei Engel, mit einem andern Engelpaar, das den Mantel der heil. Jungfrau über eine Menge knieender Verehrer aller Stände ausbreitet, am Epitaphium der Familie Pergensdorfer in der Frauenkirche zu Nürnberg. — Von dem Toskaner Luca Signorelli (geb. 1439): das Paradies oder die Aufnahme der Auserwählten im Himmel, eins der berühmten vier Wandgemälde in der Kapelle der Madonna di San Brizio im Dome zu Orvieto. Oben führt ein Engelchor eine himmlische Instrumentalmusik aus, während andere Engel Kronen und Palmen den Auserwählten ertheilen, die in verschiedenen Stellungen ihr Glück und die Fülle ihrer Dankbarkeit ausdrücken. (Aus dieser grossartigen Darstellung ist die Figur des blumenstreuenden Engels entnommen, welche unser Holzschnitt vorführt.) — Von Justus von Gent eine namhafte Darstellung des Abendmahls von ähnlicher

O. SCHMIDT. SC.

(*Aus dem Paradies von Luca Signorelli.*)

Anordnung wie das Signorellische Bild zu Cortona, mit zwei oben schwebenden Engeln, welche das Sakrament verehren (in Sant' Agata zu Urbino); ferner nach Waagens Vermuthung vielleicht dem Justus angehörend: eine Krönung Mariens mit sechs singenden Engeln (sehr gediegenes Gemälde aus der Eyckschen Schule in der Akad. der Künste zu Wien) und ein räthselhaftes Bild beim Kunsthändler Nieuwenhuys zu Brüssel, darstellend Gruppen von fast nackten Männern und Frauen, welche durch Engel in den verschiedenen Plänen der weiten herrlichen Landschaft nach dem immitten befindlichen zierlich gothischen Brunnen, vielleicht dem Lebensbrunnen der Apokalypse, geführt werden. Den Glanzpunkt bildet hier eine Gruppe ganz im Vorgrunde, deren geleitenden Engel in einem vortrefflich gemalten Prachtgewande man von hinten sieht. — Von Hugo van der Goes: die Heilandsgeburt mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben (in S. Maria nuova zu Florenz). — Von Rogier van der Weyde: ein

vortreffliches Altarwerk der Dreikönigsanbetung mit dem Flügelbild der Verkündigung (in der Pinakothek zu München). — Von dem durch Justus van Gent gebildeten Meister Hans Memling (über den die Nachrichten von 1462 bis 1499 gehen): eine Marienverkündigung im Besitze des Fürsten W. Radzivil zu Berlin. In dem Motiv des Engels, in der Art des Einfalls des heitern Sonnenlichts durch das Fenster, sowie in dem Zimmer mit dem Bett im Hintergrunde, zeigt dies Bild überraschende Uebereinstimmung mit jenem Flügelbilde Rogiers van der Weyde. Indess ist hier der Engel über einem bläulich weissen Untergewande mit einem Mantel von sehr prächtigem Goldbrokat bekleidet, auch sind die Züge seines ganz im Profil gesehenen Gesichtes von milderem Ausdruck. Ganz von jenem Bild abweichend — und überhaupt merkwürdig — ist die Auffassung Mariens. Statt an ihrem Betpulte zu knieen, hat sich Maria beim Anblicke des Engels von demselben erhoben und ist vom Inhalt der Worte, die sie von ihm vernimmt, so angegriffen, dass ihr Gesicht (dessen Züge ganz die der Maria auf der einen Giebelseite des Ursulakastens im Hospital zu Brügge sind) sich entfärbt und sie zusammensinken würde, wenn sie nicht von zwei Engeln (welche durchaus mit denen auf Memlings Katharinenvermählung im Kapitelsaale des Brügger Johannishospitals übereinstimmen) unterstützt würde. Der eine Engel, über dem Betstuhle hervorragend, hält sie an der Schulter, während der andre sie mit der Linken ebenfalls stützt, mit der Rechten aber im Begriff ist ihren herabgleitenden dunkelblauen Mantel aufzuheben, gegen den sich ihre Gestalt im hellblauen Untergewande sehr gut abhebt. Ihre Linke hält noch das Gebetbuch, während sie die Rechte sehr ausdrucksvoll auf die Brust legt. Vor dem Betstuhl ein Gefäss mit Lilien und einer blauen Iris. (Dies schöne Gemälde beim Fürsten Radzivil hat 3 F. Höhe bei 2 F. Breite und trägt die vom alten graubemalten Rahmen ausgeschnittene und in den neuen goldenen eingesetzte Jahrzahl 1482. Eine grosse Verwandtschaft zu diesem Bilde, zumal in den Charakteren der Engel, zeigt eine von vier musicirenden Engeln umgebene Marie mit dem Kinde in einer Landschaft, Nr. 46 der Kabinette der Münchner Pinakothek. Der Meister dieser Engelmarie hat sich sicher nach Memling gebildet, dem er sogar in den Gewändern und Beiwerken sehr nahkommt.) Die berühmte Memlingsche Altartafel aus dem J. 1479 im Johannishospital zu Brügge, im Hauptbilde darstellend die auf einem Sessel unter einer Thronhalle sitzende Jungfrau, über deren Haupte zwei Engel anmuthvoll eine Krone halten; einerseits kniet die heil. Katharina, mit der sich das schöne Christkind verlobt und hinter welcher ein höchst liebreizender Engel auf der Orgel spielt; andrerseits kniet die heil. Barbara, welche im Buch liest und hinter der ein Engel ein Buch nach der Maria hinhält. Eine zweite namhafte, aber kleinere Altartafel Memlings aus dems. Jahre und an dems. Orte, enthält auf dem einen Flügelbilde die Geburt Christi mit anbetenden Engeln. Sodann ist hier des umfänglichsten Memlingschen Werkes, des berühmten jüngsten Gerichts in der Danziger Marienkirche, wegen der Menge darin figurirender Engel zu gedenken. Von der glänzenden Gestalt des seelenwägenden Erzengels, der als Hauptfigur im Mittelbilde erscheint, sowie von dem noch weit herrlichern Michael, den man als Teufelsbesieger auf dem einen Aussenbilde geschildert findet, ist bereits S. 464 ff. gesprochen worden. Unter dem auf dem Regenbogen sitzenden Weltrichter verkünden drei mild ausschauende Engel mit Posaunenstössen den Tag des Gerichts. Oben, über dem Weltrichter, schweben von links und rechts her je zwei Engel mit den Passionssymbolen. Auf der untern Bildhälfte, wo der Erzengel gegen alle übrigen Figuren kolossalisch immitten emporragt, streiten dicht hinter St. Michael ein Engel und ein Teufel um den Besitz einer Seele. Auf dem linken Seitenbilde, wo der Sturz der Verdammten geschildert ist, schwebt oben ein Posaunenengel mit wehmüthig trübem Gesicht als Zeuge der Greuelscenen. Das rechte Seitenbild zeigt eine in brillantester Gothik aufgebaute Pforte, durch welche die Seligen in den Himmel einziehen. Auf der Balustrade und auf zwei Balkonen dieser Paradiesespforte stehen liebliche Engel singend, musicirend und blumenstreuend, alle angethan mit reichen Messgewanden. (S. die Gruppe singender Engel im Holzschnitt.) Selige ziehen heran und werden von Petrus empfangen, von Engeln aber hinaufgeleitet und mit prächtigen Gewändern beschenkt. (Vergl. die Abb. des ganzen dreitäflichen Werkes im Art. „Danzig.") — Ein bewundernswürdig fein ausgeführtes Miniaturwerk Memlings im Antwerpener Museum schildert den englischen Gruss und ist in den Köpfen von besonderer Lieblichkeit und Würde. Endlich ist an das Aussenbild des jüngsten Memlingschen Hauptwerkes (des durchweg meisterwürdigen Altars vom J. 1491 in der Greveradenkapelle des Lübecker Domes) zu erinnern, wo sich wiederum ein Verkündigungsbild mit schlanken edlen Gestalten von lieblichem Ausdruck darbietet. (Uebrigens werden Memling auch zugeschrieben: in der k. k. Gall. zu Wien eine unter dem Thronhimmel sitzende Maria, wo ein Engel mit der Violine dem Kind einen Apfel reicht; in der

Samml. des Herzogs von Devonshire zu Chiswick das zierliche Altärchen mit der Mad. zwischen Engeln; in den Uffizien zu Florenz die reizvolle Mad. auf dem Throne zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe, deren einer dem Kind einen Apfel darreicht.) — Vielleicht von dem Meister der Lyversbergschen Passion das grosse goldgrundige Altarwerk von 1463 auf der südlichen Empore der Kirche zu

(*Engelköpfe aus dem Danziger Weltgericht.*)

Linz am Rhein, wo in der Krönung Mariens und in den singenden und musicirenden Engeln neben der mit Christus thronenden Maria eine sehr schöne Wirkung erreicht ist. — Nahe verwandt der Lyversbergschen Passion erscheint das sogen. Rosenkranzbild im Besitze des Hrn. Mäglin zu Basel, welches mit der ächt bedünkenden Inschrift *J. M.* 1457 oder 59 versehen und sowohl in der mittlern Darstellung der Marienkrönung als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie reich an schönen sinni-

gen Köpfen ist. — Von einem Nürnberger Meister nach 1450: das Epitaph mit den Darstellungen des Erzengels Michael, wie er den Drachen überwindet und wie er die Verdammten und Seligen abwägt; dabei der knieende Stifter, ein Ritter mit seinem Wappen. In Allem höchst edel und lebhaft an Martin Schongauer erinnernd. — Von einem mässigen Meister derselben Zeit ein Aussen- und Innenbild des Hochaltares der Nördlinger Herrgottskirche, nur bemerkenswerth wegen der in Gestalt und Gewandung sehr gelungenen Darstellung des Gerichtsengels, der hier eine Waage hält, deren eine Schale mit einem Kinde tief herabsinkt, obgleich ein Teufel in die andre einen Mühlstein wirft. — Von dem liebenswürdigen Liesborner Meister ein Flügelbild der Verkündigung im Besitze des Regierungsraths Krüger zu Preussisch-Minden. (Bruchstück eines grossen nun völlig zersplitterten Altarwerks vom J. 1465

(*Engelkopf aus dem jüngsten Gericht zu Danzig.*)

aus dem westfälischen Kloster Liesborn bei Münster.) — Von dem Neapolitaner Pietro Donzelli (dem bedeutendsten Schüler des „Zingaro" zubenannten Antonio Solario): eine schöne thronende Maria mit Engeln im kön. Museum zu Neapel. — Von dem Nürnberger Michel Wolgemut (geb. um 1434) eine tüchtige Verkündigung auf den Innentafeln des Altarschreins von 1480 in der Marienkirche zu Zwickau im sächsischen Erzgebirg. Diese Verk. findet Schorn den Aussenflügeln des Kölner Dombildes ähnlich; indess gleicht sie in der Composition mehr dem englischen Grusse, der von dem Genter Altarwerke auf die flandrische Schule übergegangen ist, doch überragt der fränkische Meister die Eyckschen Schüler in ruhiger Grösse und Macht der Formen. — Von Domenico Ghirlandajo (1449—1495): eine Annunziata in der Gallerie der Studj zu Neapel. — Vielleicht von Raffaels Vater Giovanni

Maria und ihr Gottkind empfangen die Huldigung der Engel, der heiligen Frauen und Märtyrer. (Nach einem noch aus dem 14. Jahrh. stammenden Fresko an der Kirche der Madonna del monte zu Bologna.)

Santi (1443—1508): der Erzengel Raphael mit dem kleinen Tobias, in der Chornische der Kirche San Francesco zu Urbino. (Wahrscheinlich schuf Raffael in Erinnerung an dieses Heimathsbild seine Madonna del pesce.) — Von dem Bologneser Francesco Francia (geb. um 1450): Gottvater mit lobsingenden Engeln, in der ersten Kapelle der Petroniuskirche Bologna's. — Von dem Umbrier Pinturicchio (geb. 1454): Fresko der Verk. im Appartamento Borgia im Vatikan; ferner eine Verk. in S. Pietro fuori di mura zu Perugia. — Von dem Florentiner Filippino Lippi, Sohne des Fra Filippo (geb. 1460): die Erscheinung der heil. Jungfrau beim heil. Bernhard, in der Badia zu Florenz. Dieses schönste Staffeleibild Filippino's zeigt uns zunächst den heiligen Mann, der um die Abendzeit sein Schreibpult ins Freie vor das Kloster hinausgesetzt und eben weitergeschrieben hat; — da überrascht ihn die liebliche Gottesmutter mit ihrem Gefolge von anbetenden oder neugierig herbeiguckengen Engelchen, so dass ihm über seinem frommen Erstaunen die Feder aus der Hand fallen will. — Von dem Meister der leider meist übermalten Wandmalereien in der Kirche zu Weilheim in Schwaben ein grosser dreifacher Rosenkranz, inmitten Maria mit dem Kinde vor einem Rosenhage, umgeben von Engeln, welche Rosen pflücken, winden und überreichen; hoch oben aber eine kolossale Dreieinigkeit mit Engeln. (Aus dem letzten Decennium des 15. Jahrh.) — Von Hans Baldung von Gmünd (geb. 1470 oder 76): das Hochaltarwerk zu Freiburg im Breisgau mit der prächtigen Krönung Mariens, welche von leichten musicirenden Engeln umschwebt wird und zum Hintergrund ein lichtes Wolkenmeer hat, das sich bei näherer Betrachtung in zahllose Cherubimköpfchen auflöst. Des Flügelbilds der Verk. haben wir bereits unter Gabriel gedacht; hier verdient noch Erwähnung das Seitenbild der Heilandsgeburt, wo das Licht, vielleicht zum Erstenmal in der nordischen Kunst, allein vom Kind ausgeht und wo ausser der meisterhaften Beleuchtung der überaus zarte Ausdruck Mariens und der fünf Engel, welche die Windeln in die Höhe heben, zu bewundern bleibt. Sodann aber ist die anziehendste Vorstellung auf den Seiten die Flucht nach Aegypten, wo man die heil. Familie an einer Dattelpalme vorüberziehen sieht, auf welcher vier äussert liebliche Engelknaben herumklettern und wo ein fünfter vom äussersten Zweige sich auf das Maulthier herablässt und dem an die Mutter geschmiegten Christusknäbchen mehre Früchte reicht. — Von Martin Schaffner von Ulm: auf der Rückseite des Altars der Wasseralfinger Dorfkirche (in Oberschwaben) zwei auf dem linken und rechten Vorstosse stehende, eine sinnige Passionsdarstellung flankirende Engel in schöner graziöser Haltung. Der links hat ein weisses, bauschiges und aufgeschürztes Kleid, das Rohr mit dem Schwamm und den Spiess in der Hand. Der rechts hat ein gleiches aufgeschürztes aber grünes Kleid mit Bauschärmeln, Ruthen und Geisseln in der Hand. Offenbar zeigt sich in der aufgeschürzten Gewandung dieser Engel eine italische Einwirkung, übrigens die einzige in dem ganzen zwischen 1515—25 entstandenen Altarwerke. — Von dem Lombarden Borgognone (*Ambrogio Fossano*, blühend um Beginn des 16. Jahrh.): im Berliner Museum eine höchst preiswürdige Maria auf dem Throne mit zwei das Christkind anbetenden Kindengeln, — Englein von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie vielleicht nicht wieder gemalt worden sind. An der Chorwand in S. Ambrogio zu Mailand das Fresko des Auferstandenen zwischen zwei Engeln. — Von dem Veroneser Carotto (1470—1546): in S. Girolamo zu Verona ein Verkündigungsbild aus dem J. 1508 und in der Capella degli Spolverini der Kirche S. Eufemia daselbst das Altarbild der drei Erzengel, deren Köpfe von äusserst mildem und edlem Ausdruck sind (zumal der Michael voll einer eigenen himmlischen Reinheit) und deren Oberkörper entsprechend treffliche Bildung zeigen, während die Beine minder gelungen erscheinen. — Von dem Lombarden Sodoma (*Antonio Razzi*, geb. 1480) eine Auferstehung in der kön. Gall. zu Neapel, ausgezeichnet durch herrliche Engelgestalten, ein treffliches Opfer Abrahams in der Camposantokapelle zu Pisa und die Verzückung der sienesischen Katharina, das Hauptwerk des Meisters in S. Domenico zu Siena, mit mehren unbeschreiblich schönen Engelknaben. — Von Raffael (geb. 1483) ausser den schon unter den Erzengeln genannten Bildern: die nicht lange vor des Meisters Uebersiedelung von Florenz nach Rom entworfene und unvollendet gebliebene Madonna del Baldacchino (jetzt im Palast Pitti), welche in Allem den Einfluss des Fra Bartolommeo kundgibt, mit Ausnahme der Köpfe Mariens und des Kindes, sowie der beiden reizenden Engel, welche im Vorgrunde die Schriftrolle halten und so nur von Raffael gemalt werden konnten. Dem Frate nachgeahmt ist augenfällig der am Wenigsten hier zu lobende schwere von Engeln getragene Baldachin. (Dies Bild führt auch den Namen der *Madonna di Pescia*, weil es bis Ende des 17. Jahrh. in der Pescianer Collegiatkirche sich befand.) Die nach 1513 gemalte Vision des Ezechiel (ebenfalls im Palast Pitti), wo der Gott des alten Bundes in einer Glorie heil-

leuchtender Cherubsköpfe erscheint, ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, mit anbetendem Engel zur Seite, die Arme ausgebreitet und von zwei zarten Genien getragen. — Nach Raffaels Zeichnungen von Luisaccio 1516 in Mosaik ausgeführt sieht man in der Capella Chigi (in S. Maria del popolo zu Rom) in einem Mittelrunde den von Serafim umgebenen Gottvater mit erhobenen Armen im Augenblick der Schöpfung; ringsherum in acht Feldern die sieben Planeten als mythologische Halbfiguren und ein Cherub als Herr des Fixsternhimmels; weiter abwärts die Sternbilder des Thierkreises und darauf sitzend oder gelehnt Engelgestalten von wunderbar einfacher Schönheit. — Sodann ist zu erinnern an Raffaels jetzt in England befindliches Rundbild der *Madonna de' candelabri*, wo der sitzenden Madonna zwei Engel mit Fackeln zur Seite stehen; an die 1518 für Franz I. von Frankreich gemalte heil. Familie (im Pariser Museum), wo ein Engel Blumen über das Christkind streut und ein andrer die Hände auf der Brust kreuzt; an die herrliche Marienkrönung mit musicirenden Engeln, nach welchem 1504 zu Perugia gemalten Bilde der Vatikanischen Samml. Ernst Stölzel 1832 einen Prachtstich geliefert hat; an den 1500 von Raffael im Kloster San Severo zu Perugia gemalten anbetenden Engel, gestochen 1836 von dems. Dresdner Stecher; an die um 1511 entstandene *Madonna di Fuligno* (in der Vatikan. Gall.), wo man die Jungfrau auf dem Wolkenthrone in einer von Engelknaben umgebenen Sonnenglorie sieht und wo unten zwischen den Heiligengruppen ein Engelknabe von unaussprechlicher Innigkeit und himmlischer Schöne (eine der wunderbarsten Gestalten, die Raffael geschaffen) die zu einer Inschrift bestimmte Tafel in den Händen hält; endlich an die weltberühmte *Madonna di San Sisto* etwa aus dem J. 1518 (in der Dresdner Gall.), wo Maria als wahrhafte Königin der himmlischen Heerschaaren im Glanze der Umglorung unzähliger Serafsköpfe auf Wolken schwebt und wo sich ganz unten auf leichter Brüstung zwei holde Engelknaben auflehnen, welche in reizvollster Unschuld zu der wunderbaren Jungfrau emporblicken. — Von dem mailändischen Meister Gaudenzio Ferrari (geb. 1484): eine überaus liebliche Maria mit Engeln und Heiligen unter einem Orangenbaume (im Chore von S. Cristoforo zu Vercelli); ein Kuppelfresko vom J. 1535 in der Kirche zu Saronno bei Mailand, enthaltend eine Glorie von Engeln, die untern gross und bekleidet, die obern als nackte Flügelknaben, manche darunter von hoher Schönheit und Freiheit, andre sehr manierirt. — Von dem florentinischen Bildner Baccio Bandinelli (geb. 1487) der Leichnam Christi im Schoose eines Engels, darüber der segnende Gottvater, Marmorgruppe am Hauptaltare in S. Maria del fiore zu Florenz. — Von Albrecht Altorfer (geb. 1488 zu Altorf bei Landshut): in der Münchner Pinakothek eine Mad. mit rosenkranzhaltendem Kinde, umgeben von einem grossen Chore lustig musicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert; in der fürstlich Lichtensteinschen Gall. zu Wien eine andre schöne Mad. mit Engeln aus dem J. 1511; in der Augsburger Gall. ein Altarwerk von 1516 mit durch besonders schöne und edle Köpfe anziehendem Aussenbild der Verkündung; ebendaselbst eine Mariengeburt, die mit kleinen Figuren in einer grossen durch schwebende Engel belebten Kirche dargestellt ist; endlich in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg eine Anbetung der Hirten, wo besonders die oben schwebenden Engel ihre Freude in sehr lebhaften Geberden ausdrücken. — Von einem westfälischen Meister ders. Zeit ein prächtiges Altärchen im Berl. Museum, miniaturartig die sitzende Mad. zwischen Spielengeln darstellend. — Von ähnlicher Hand eine reich und zierlich ausgeführte Anbetung des neugebornen Heilands mit einer Menge spielender und verehrender Engel, in den Studj zu Neapel, wo dies mit 1512 datirte Bild für ein Dürerwerk gilt. [Vergl. Kuglers und Burckhardts Geschichte der Mal. II. S. 306.] — Von Giacomo Francia (geb. um 1490): Altarbild des Erzengels Michael in Santo Domenico zu Bologna. — Von Correggio (geb. 1494): die Himmelsjungfrau, welche von Engeln in jauchzendem Triumfe emporgetragen wird (grosses Fresko in der Kuppel des Domes zu Parma) und die vier Parmenser Patrone auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet (unter den vier Pendentifs derselben Kuppel), gestochen in der 1642 erschienenen Blätterfolge von G. B. Vanni. Die mit dem Kinde auf der Flucht rastende Maria (von ihrem an eine Zigeunerin erinnernden Kopfbunde *la Zingarella* genannt) mit oben im Dunkel schwebenden reizenden Engeln; das zartest ausgeführte Exemplar dieses mehrmals gemalten Bildes in den Studj zu Neapel, gestochen 1835—45 von dem Cremoneser Filippo Caporali. Die berühmte Madonna des heil. Hieronymus mit einem wunderschönen Engel neben dem Kirchenvater (in der Gall. zu Parma). Die Madonna des heil. Sebastian umgeben von einem Kranze überaus anmuthiger Kindengel, und das berühmte Nachtstück der Heilandsgeburt mit oben schwebenden Engeln in milderem Anhauche des Lichtglanzes vom göttlichen Kinde (in der Gall. zu Dresden). Ferner das kleine Nachtbild des am Oel-

berge knieenden Erlösers, von dem alle Beleuchtung ausgeht, wodurch nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte erscheinen. (Aus Spanien nach London gekommen.) — Von Hans Holbein d. J. (geb. 1498 zu Augsburg): ein Altarflügel in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters, enthaltend die Heilandsgeburt als Nachtstück, wo das lichtstralende Kind von fünf reizenden Engeln umgeben ist. Sodann eins der berühmten acht Passionsbildchen in der öffentl. Samml. zu Basel, die durch den meisterhaften Lichteffekt der Engelserscheinung gehobene Darstellung des Christus am Oelberge. — Von dem buonarrotisirenden Niederländer Martin Veen van Heemskerk (geb. 1498): der Auferstehungsengel sitzend auf dem Deckel neben dem Grabkasten Christi und den drei mit Gefässen herbeigekommenen Weibern die Wundermähr verkündend. Im Hintergrunde Christus als Gärtner. Auf dem vom Grabe abgewälzten Steine der Name des Meisters. (Kupferstich.) — Von dem anmuthig malenden Jan Mostaert von Harlem (geb. 1499): ein reizendes Bildchen der heil. Jungfrau auf dunklem Grunde zwischen Engeln (im Berliner Museum). — Von dem oberdeutschen Meister C. W. 1516 das sehr schöne Mittelbild eines Altarwerks, zeigend das Christkind zwischen den traulich zusammensitzenden Maria und Anna, zu beiden Seiten (rückwärts) je drei und drei stehende, singend anbetende Engel, und ein dazu gehörendes Flügelbild, wo Gabriel der demuthvoll betenden Jungfrau die geheimnissreiche Botschaft bringt. Vor der Geheiligten sprossen Lilien empor. Beide Gemälde mit halblebensgrossen Figuren, trifft man unter den altdeutschen Werken im Museum der Stuttgarter Kunstschule. — Von dem Nürnberger Kleinmaler Niklas Glockenton (geb. um 1500): eine reiche und schöne Miniatur unter den im J. 1531 vollendeten Bildern des Gebetbuches des Kardinals Albrecht von Brandenburg auf der Aschaffenburger Bibliothek, und ein ebenfalls sehr schönes kleineres Bildchen der Hirten auf dem Felde, welchen der Engel die Heilandsgeburt verkündet, in einem Missale daselbst. — Von dem Dürerschen Schüler Heinrich Aldegrever (geb. 1502 zu Paderborn): treffliche Posaunenengel in dem höchst grandiosen obern Theile eines jüngsten Gerichts im Berl. Mus. — Von Tintoretto (geb. 1512): Geburt der Maria, oben mit Engelglorie, in der Sakristei von S. Zaccaria zu Venedig. — Von Moretto (1516 — 47): grosse Anbetung der Hirten im Berl. Mus., sehr ausgezeichnet in den höchst naiven Engelgenien auf dem Dache der Trümmerhütte. — Von Luca Cambiasi (geb. 1527): Verk. in S. Francesco di Paula zu Genua. — Von Giulio Cesare Procaccini (geb. 1548): Josef dem der Engel im Traume erscheint, gutes Bild im Berl. Mus. — Der englische Gruss in der Gemäldesamml. der Stuttgarter Kunstschule. Maria, ihr Gebetbuch in der Hand haltend, blickt zum Himmel auf; neben ihr der verkündende Engel mit dem Lilienstengel. Halbfiguren. — Von dem Spanier Juan Fernandez Navarrete el Mudo (1550 — 79): Aufnahme der drei Engel bei Abraham, vorzügliches Gemälde in der Gall. des Marschalls Soult zu Paris. — Von Lodovico Carracci (geb. 1555): Verkündigungsbild in der Hauptaltarkapelle der Kirche S. Pietro zu Bologna, letzte Arbeit des Meisters. — Von dem Sevilier Meister Juan de las Roelas (geb. 1558): Sterbescene des heil. Isidor mit musicirenden und blumenstreuenden Engeln ringsum, Hochaltarbild in der Kirche dieses Heiligen zu Sevilla. — Von Guido Reni (geb. 1575): ein höchst preiswürdiges Wandbild in der Chornische der Silviakapelle bei S. Gregorio zu Rom, schildernd ein Engelconcert über einer Balustrade mit Teppichen, worauf die Notenblätter liegen; in der Mitte drei nackte singende Kinder, zu beiden Seiten die äusserst reizvollen erwachsenen Engel mit Posaunen, Geigen, Flöten und Tamburin; einzelne flüstern schalkhaft einander zu, andere schauen neugierig herunter, und von oben sieht der liebe Gottvater höchst erbaut mit segnender Geberde herab. Durch das Ganze geht ein Leuchten jugendlicher Fülle und Schönheit, was an die besten Tage italischer Kunst gemahnt. — Von Peter Paul Rubens (geb. 1577): eine grosse Himmelfahrt Mariens im Mus. zu Brüssel, mit einem Reigen lieblicher Engelgenien, in welche der Meister die heiterste kindliche Lust zu legen wusste. Die von Engelgruppen umgebene und durch zwei Engel gekrönte Maria, genannt die Engelkönigin und bekannt durch den von Cornelius Visscher unter P. Soutman gearbeiteten Stich. Die Darstellung des Sanherib, der mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel Gottes in die Flucht geschlagen wird, ein höchst gewaltiges, doch in Anordnung etwas wirres Effektbild in der Münchener Gall. — Von dem Genueser Bernardo Strozzi (geb. 1581): St. Peter wird vom Engel aus dem Kerker befreit, nach dem im Kabinet Labia zu Venedig befindlich gewesenen Bilde gestochen von Pietro Monaco. — Von Agostino Ciampelli: ein anmuthiger Engelreigen mit Weihgeschenken an der Wand der Chornische von Santa Maria in Trastevere zu Rom. — Von Gerhard Honthorst (geb. 1592): die Befreiung Petri durch den Engel, in Berl. Mus. Der Engel hat soeben die Thür des Gefängnisses ge-

öffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht übergewaltig das Licht hereinbrechen, dessen Personification gleichsam der himmlische Jüngling ist. — Von Spagnoletto (geb. 1593) zwei Behandlungen desselben Gegenstands, das eine Bild mit lebensgrossen Figuren (Petrus auf einem Strohlager blickt mit freudigem Erstaunen den öffnenden Engel an) in der Gall. zu Dresden befindlich und durch den Stich von M. Pitteri bekannt; das andre im Escurial. — Von Gerard van Opstal (geb. 1595): das Abrahamsopfer oder die englische Rettung des Isaak, berühmtes Schnitzbildwerk in Elfenbein im Hause Rondi zu Brescia. — Von dem Spanier Eugenio Caxes, dem um 1625 blühenden Sohne des Patricio Caxes: das correcte und energische Bildchen einer von Engeln bedienten Madonna im Madrider Museo. — Von Andrea Camassei (geb. 1601): ein Gemälde der Engelschöpfung, bekannt durch ein Bl. in grossem Querfolio von dem Stecher Camillo Congio. — Von Pietro Liberi (geb. 1605): Jakobs Kampf mit dem Engel, bekannt durch den Stich von Pietro Monaco. — Von Joachim v. Sandrart (geb. 1606): der Traum des Jakob, in der Barfüsserkirche zu Augsburg; eine der besten Arbeiten des Meisters. — Von Stefan Murillo (geb. 1618): Aufnahme der drei Engel bei Abraham, in der Gemäldesamml. des Herzogs von Sutherland; Bild der Empfängniss mit leicht auf Wolken die heil. Jungfrau umschwebenden Engelgenien, im Louvre zu Paris; grosses Bild der heil. Familie, über welcher Gott Vater und der heil. Geist mit Engelchören gesehen wird, in der Nationalgallerie zu London; der heil. Anton von Padua, zu dem sich das Christkind in einer Glorie von Engeln niederbeugt, in der Seviller Kathedrale; St. Bernhard die Gebenedeite auf Wolken zwischen Engelchören erblickend, im Madrider Museum; endlich der heil. Johannes de Dios, der einen Kranken ins Spital trägt und dabei von einem Engel unterstützt wird, ein höchst ergreifendes Bild in der Hospitalkirche de la Caridad zu Sevilla. — Von Gerbrandt van den Eeckhout (geb. 1621): in der Gall. Doria zu Rom die Opferung Isaaks, in welcher Darstellung der erste Lebensschrei des Knaben beim Erscheinen des Engels vortrefflich ausgedrückt ist. — Von Nicolas Guibal (geb. zu Luneville 1725): zwei anbetend knieende Engel vor dem Leichname des Herrn, im Museum zu Stuttgart. — Von dem Venezianer Angelo Trevisano (um 1750): die drei Engel, welche dem Abraham erscheinen, und der Engel, welcher Balaam entgegensteht, zwei Gemälde, wonach Pietro Monaco gestochen hat. — Von dem Niederländer Andreas Lens (geb. 1739): ein englischer Gruss von zartem und wahrem Gefühl in St. Michael zu Gent. — Von dem Hauptmeister der heutigen deutsch-römischen Schule, dem Lübecker Friedrich Overbeck (geb. 1789): die Auffahrt der Himmelskönigin in einer grossen von Engeln gebildeten Mandorla, im Carton 1847 vollendet. (Das ausgeführte Gemälde wird als ein Hauptwerk der christlichen Kunst unserer Zeit im Dome zu Köln glänzen.) — Von dem genialen, etwa Asmus Carstens verwandten Bonaventura Genelli (geb. 1801): das hochpoetische Bild des Unterganges von Sodom, links mit dem Strafengel Michael, der über der brennenden versinkenden Stadt das Schwert der Vernichtung schwingt, rechts mit dem Friedensengel, der auf einer Anhöhe vor der Nachbarstadt Zoar sitzt, in der Linken die Palme hält und mit der Rechten gleichsam das Feuer abwehrt. (Die mit reinen Wasserfarben ganz leicht angetuschte Originalzeichnung von 63 Zoll Länge bei 34 Zoll Höhe befindet sich im Besitze des Dr. Heinrich Stieglitz. Im Umriss wiedergegeben findet man sie im 2. Hefte der „Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, herausgeg. von Dr. Rud. Marggraff“, Leipz. 1839.) — Von dem Düsseldorfer Meister Heinrich Mücke (geb. 1806): die von Engeln über Land und Meer getragene Katharina, bekannt durch den Meisterstich von Jakob Felsing. — Von Eduard Steinle (geb. zu Wien 1810): das sehr anmuthige Verkündigungsbild in der Burgkapelle auf Rheineck; die Krippenfeier des heil. Franziskus mit musicirenden Engeln in den Zweigen des Baumes über dem Heiligen, bekannt durch die Steinzeichnung von H. Knauth; der mit dem Engel ringende Jakob, treffliches Gemälde aus dem J. 1839; Madonna mit dem Kinde und einem lautespielenden Engel, ebenso meisterhaftes Bild aus dem J. 1841 im Privatbesitze zu Frankfurt am M., und die 1843 nach grossartigem Plane begonnenen Engelfresken im Kölner Domchore, auf die wir weiter unten zurückkommen. — Von dem Salzburger Maler Georg Pezolt (geb. 1810): die einfach poetische Darstellung des jüngsten Gerichts in zwei Figuren zu Seiten des Altars in der Hauskapelle des Kardinalbischofs Fürsten von Schwarzenberg zu Salzburg. Zur Rechten eine himmelwärts schwebende Engelsgestalt von edelstem Ausdruck, eine Hand auf die Brust gelegt, in der andern Lilie und Palme tragend; über dem Haupte die Flamme der Erleuchtung mit der Unterschrift: *Voca mecum benedictis!* Zur Linken ein Engel, der aus einer Schaale die

Flamme des göttlichen Zornes ausgiesst und sich über den ewigen Jammer das Antlitz verhüllt, mit der Unterschrift: *dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla.* — Von dem Tyroler Karl Blaas in Rom das poesievolle Bild der Katharinenbestattung durch Engel, welche den Leichnam der Heiligen über Meer nach Alexandria tragen, in mässigem Format ausgeführt für den österreichischen Gesandten Grafen Lützow, und in der sinnig grossartigen Auffassung sowie in der edlen Durchführung die einige Jahre zuvor erschienene vielbewunderte Darstellung desselben Gegenstandes von Heinrich Lehmann zu Paris gar sehr überragend. — Vom Berliner Ciseleur Netto zwei vierthalb Fuss hohe Altarwandleuchter von gediegenem Silber in Säulenform, welche von im Fluge begriffenen Engeln auf den Häuptern getragen werden (in der Schlosskirche zu Kamenz in Schlesien). — Von Karl Friedr. Schinkel mehre für evangelische Kirchen berechnete Erfindungen von Altären mit Engeln, welche in ihren Händen die Leuchter halten.

Als systematische Cyklen von Engeldarstellungen bleiben erwähnenswerth die in der Kuppel des Florenzer Domes (Santa Maria del fiore) durch Giorgio Vasari 1572 begonnenen und durch Foderigo Zuccaro und Pieter de Witte [*Pietro Candido*] vollendeten Fresken. Zuoberst zwei Engel, welche die Namen tragen, die Pilatus dem Heiland gegeben: *Ecce homo!* und *J. N. R. J.* Christus thronend, umgeben von Serafim und Cherubim, nebst der Maria und dem Täufer Johannes. Ein Engel schlägt einen Nagel in einen Himmelskörper, zur Bezeichnung der ersten Bewegung. Darunter die drei theologischen Tugenden und die streitende Kirche, welche von Engeln entwaffnet und mit dem Gewande der triumfirenden Kirche geschmückt wird. Auf der Erde die Natur, die vier Jahrzeiten, die Zeit, welche ihren Lauf vollendet hat, und als zwei Knaben der natürliche und der gewaltsame Tod. In der 2. Abth. wird von zwei Engeln das Kreuz gehalten; man sieht die Throni, die Apostel und Patriarchen, Seligpreisungen der Friedfertigen, Weisen und Liebenden, unten den bestraften Neid in Schlangengestalt. In der 3. Abth. Engel mit der Lanze des Longinus. Die himmlischen Kräfte (*Virtutes*), Märtyrer über Tyrannen, Seligkeit der Verfolgten zwischen Tapferkeit und Geduld; unten der Zorn als Bär. In der 4. Abth. Engel mit der Schmachsäule. Die himmlischen Gewalten (*Potestates*). Geistliche. Seligkeit der Sanftmüthigen mit Erkenntniss und Verstand. Unten die Trägheit als Kameel. In der 5. Abth. Engel mit dem Schwamm. Die himmlischen Herrschaften (*Dominationes*), Kirchenväter und Profeten; Seligkeit der Hungrigen mit Weissagung und Besonnenheit; unten die Schlemmerei als Cerberus. In der 6. Abth. Engel mit den Nägeln. Die Erzengel (*Archangeli*). Nonnen und Mönche. Seligkeit derer, die reines Herzens sind, mit Frömmigkeit und Mässigung; unten Luxuria. In der 7. Abth. Engel mit der Dornenkrone. Die himmlischen Fürstenthümer (*Principatus*). Weltliche Fürsten. Seligkeit der Barmherzigen, mit Gerechtigkeit und gutem Rath. Unten der Geiz als Kröte. In der 8. Abth. Engel mit Christi Gewand. Die himmlischen Diener (einfache *Angeli*). Das Volk Gottes. Die Seligkeit der Armen, mit Gottesfurcht und Demuth; unten der Hochmuth als Lucifer. —— Das grossartige Fresko der Weltschöpfung mit den neun himmlischen Chören von Peter Cornelius in der Ludwigskirche zu München. Zuoberst die dreifach geflügelten Serafim; unter dem thronenden Gottvater die vierfach geflügelten Cherubim, welche den Erdball tragen und halten, der dem Herrgott zum Schemel seiner Füsse dient; in der Nähe des Gottesthrones, zu beiden Seiten der Cherubim, die prächtig angethanen gekrönten Throni in anbetender und huldigender Stellung mit Opferschaalen; über ihnen, etwas tiefer zurück, zur Rechten Gottvaters die anmuthenden Gestalten der Virtutes mit Zithern und Harfen; diesen genüber die belorberten Sapientiae (Weisheiten oder Wissenschaften) in zwei jugendlich ernsten Gestalten, deren eine mit Himmelskugel und Zirkel, die andre mit dem Stundenglase attribuirt ist. Hoch über ihnen zur Linken Gottvaters die mauerkrontragenden Potestates mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben; genüber die Dominationes mit Buch und Schwert und mit dem Oelzweige. An diese sieben obern Chöre reihen sich in Seitendarstellungen die beiden letzten Ordnungen der Erzengel und Engel. Die schützenden und vermittelnden Engel schaut man an der Seite des Weltgerichts, wo die Gruppen der Seligen aufsteigen. Hier sehen wir Raphael, den Führer des Tobias, und Gabriel, den Botschafter für die wunderbar Gebärenden, zwei allzeit liebesdienstfertige Engel, die überhaupt das Geschäft über sich haben, die Auserwählten des Herrn zu beschirmen und die geistige Gemeinschaft zwischen der Menschheit und Gott zu vermitteln; ferner Uriel, der mit dem Senkblei die Tiefen des neuen himmlischen Jerusalems misst, und die drei Heilsengel, welche Abraham erschienen. Hingegen nach der Höllenseite zu erschaut man die abwehrenden oder streitenden Engel: den Ueberwinder und Schiedsrichter der

Bösen, M i c h a e l mit der Waage, und zu dessen Füssen die ihm d i e n e n d e n E n g e l, welche theils den Drachen tödten, theils ihn fesseln und anketten. Bei der Bildung dieser durch Bibel und kirchliches Dogma gebotenen neun Engelchöre schwebte unserm Hochmeister Cornelius ohne Zweifel die Dantesche Lehre von den neun himmlischen Sfären des Paradieses vor Augen, die „wie des Hammers köstlich Werk vom Meister" von den Engeln — als den sie leitenden geistigen Kräften — Kraft und Bewegung empfangen. (Vergl. Dante's Paradies, Canto II. V. 43.) Die Wirksamkeit der Engel aber ist wiederum von dem Einflusse der höchsten göttlichen Intelligenz bedingt, welche, für sich selbst unveränderlichen Wesens, im Empyreum, im ewigen Mittelpunkte der Welt thront und von hier aus jenen himmlischen Mächten ihre bewegende Kraft in unterschiedlicher Weise mittheilt, gleich der Seele, die eins bleibend, doch in den verschiednen Gliedern des Körpers in verschiedner Weise sich wirksam zeigt. (Vergl. *Paradiso, canto II. v.* 45. 46.) Wie die Engelchöre die lebendigen Spiegel der höchsten Gottheit sind, so erscheinen andrerseits auch wieder die Sfären und deren Bewohner als der Abglanz der Engel und deren höherer Erkenntniss. — (Ueber das ganze Freskowerk vergl. noch den Artikel „Cornelius", Bd. II. S. 495. Auf S. 496 ein Abbild der Schöpfungscomposition mit den himmlischen Chören, doch ohne die Seitenbilder mit den letzten Engelordnungen.) — — Endlich ein ähnlich grossartiges, aber streng die Dionysische Ordnung der himmlischen Hierarchie einhaltendes Freskowerk von dem Overbeckverwandten jüngern Meister E d u a r d S t e i n l e im hohen Chore des Kölner Domes. Zunächst reihen sich um den Hochaltar die drei obersten Chöre; unmittelbar hinter demselben in drei Paaren von Spandrillen die Cherubim, sodann nach Westen fortschreitend die Serafim und die Throni, in der Weise angebracht, dass zwei Engelpaare desselben Chores sich stets einander genüberbefinden. Die typische Farbe der liebentflammten und liebeflammenden Cherubim ist f e u r i g e s R o t h; die weisheitvollen S e r a f i m erscheinen leuchtend i n b l a u e m L i c h t. Von den T h r o n i, den Mitwissern des göttlichen Rathschlusses, auf welchen die Majestät Gottes ruht, halten j e z w e i über den durch die Gurtbogen gebildeten sfärischen Winkel e i n e n T h r o n empor. Alle diese mehrflüglichen, leiblos erscheinenden Engel, welche die mittleren sieben Felder einnehmen, sind grossartige Köpfe von wunderbarem Ausdruck. An sie schliessen sich zu beiden Seiten des Chors in den grössern Gurtbögen die gross gestalteten Engel der übrigen Ordnungen an, zunächst die ministerielle Dreiheit der Dominationes, Virtutes und Potestates, welche in der doppelten Beamtung als Lenker der Welt und als Wächter der Weltordnung gedacht werden, daher zwischen diesen Engelfiguren, von welchen ein gleichnamiges Paar sich immer zugekehrt ist, der Thierkreis, die Sterne, Sonne, Mond und Erde zu sehen sind. Dann die Fürstenthümer mit Mauerkronen und Bischofstäben; endlich die der christlichen Vorstellung näher stehenden und vertrauteren Erzengel und Schutzengel, welche ihr Antlitz nach dem Kirchenschiffe, dem Aufenthalte des ihrem unmittelbaren Schutze befohlenen Volkes hinwenden und in ermahnender, lohnender, wehrender und schützender Stellung gehalten sind. So ist hier die Mystik des christlich-kirchlichen Himmels einfach den von Dionys dem Areiopagiten aufgestellten drei Ordnungen der neun englischen Chöre entsprechend veranschaulicht. Die Gestalten haben 9—11 Fuss Höhe und sind auf gepresstem Goldgrunde gemalt. Die Bogenräume sind von farbigen Bändern begrenzt. Bei der Ausführung dieses Engelwerks halfen dem jungen Meister Steinle A u g u s t L a s i n s k y von Köln und M o r a i t von München. Wenn sich Steinle's Schönheitssinn schon in vielen andern Compositionen erwiesen, so hat er doch nirgendwo anders das hier Geleistete überboten. Reichthum der Erfindung in Formen und Motiven, Bestimmtheit in der Gestaltung, klarer Vortrag und tiefes frommes Gefühl, wie wir es nur in Werken der begabtesten und beseligtsten Meister christlicher Kunst antreffen, stellen diese Engelchöre neben das Bedeutendste, was überhaupt von solchen Zusammenstellungen bekannt ist.

Engel als a t t r i b u t i v e G e s t a l t e n (Erkennungsfiguren) erscheinen in den Darstellungen folgender Heiligen. Zunächst bei dem Evangelisten M a t t h ä u s (rücksichtlich der Stellen bei Hesekiel Kap. 1. V. 10. und in der Offenbarung Kap. 4. V. 7.); sodann bei der heil. A l d e g u n d i s (welche durch öftere Engelserscheinung zur Heiligkeit erweckt und auch von einem Engel über die Sambre geführt ward, als sie wegen einer von ihrer Mutter gewünschten Vermählung floh), bei dem heil. Kardinalbischof B o n a v e n t u r a (welchem ein Engel die Hostie gab, als er sie in seiner tiefsten Demuth von dem Priester nicht nehmen wollte), bei der heil. C h a r i t i n a (wo ein Engel die Kohlen ihres Scheiterhaufens löscht), bei der heil. C o l u m b a (der ein Engel auf ihrem nachher von einer Wolke gelöschten Scheiterhaufen erschien), bei dem heil. Abt C o m g a l l u s (welchem ein Engel mehrmals Fische brachte), bei dem

heil. Karmeliterprior Cyrillus (der während der Messe von einem Nebel umhüllt ward und durch einen Engel zwei silberne Tafeln mit griechischen Lettern empfing, um den Inhalt auf Pergament abschreiben und aus dem Silber der Tafeln Kelch und Rauchfass schmieden zu lassen), bei der heil. Dorothea (welcher ein Engelknabe einen Korb voll Rosen und Früchte brachte), bei dem heil. Bischof Dunstan (der in einer Vision Engelschaaren vor sich sah), bei dem heil. Bischof Eleutherius (der durch einen Engel von Ruthenstreichen befreit ward), bei der heil. Nonne Francisca Romana (welche einen als Diakon gekleideten Schutzengel zur Seite hat), bei der heil. Cisterzienserin Hildegunde (welche als Junker Josef verkleidet einen Canonicus nach Rom begleitete, unterwegs aber von den Bluträchern eines von ihr angezeigten Diebes aufgehängt, doch von vorbeikommenden Hirten losgeschnitten ward, worauf ein Engel zu Ross erschien und sie wieder zum Canonicus führte), bei dem heil. Karthäuser Hugo (den ein Engel vor dem Blitz beschützte), bei dem heil. Humbertus (dem während seines Gebets in der alten Peterskirche zu Rom ein Engel das Kreuz vor die Stirn drückte), bei dem heil. Bauer Isidor (hinter welchem Engel mit weissen Stieren das Feld bearbeiten, um ihn — da er statt zu pflügen heilige Bücher las — vor den Vorwürfen seines Herrn zu retten), bei der heil. Katharina von Alexandrien (deren Leichnam von Engeln über Land und Meer getragen ward), bei dem heil. Jesuitenjüngling Stanislaus Kostka (dem ein Engel, als er zu Wien im Hause eines Nichtkatholiken krank lag, in einer Vision das Sakrament reichte), bei dem heil. Schafhüter Magnus (dem ein Engel Gold gibt), bei der heil. Magdalena (welche in ihr langes Haar gehüllt von Engeln gen Himmel geführt wird), bei dem heil. Eremiten Marcus (dem, wie er selbst höchst glaubwürdig mehren andern heiligen Leuten erzählt hat, ein Engel das Sakrament in einem Löffel eingab), bei dem heil. Bischof Narcissus (dessen Seele von Engeln gen Himmel getragen ward), bei dem heil. Nikolaus von Tolentino (welcher während der letzten sechs Monde vor seinem Tode zur Nachtzeit die Engel singen hörte und mit denselben um die Wette sang), bei dem heil. Einsiedler Onufrius (der blos im Laubfrack dasass, als ein Engel ihm erschien und ihn segnete), bei dem heil. Franziskaner Paschalis Baylon (welchem die Engel mehrmals, als er noch Hirt war, das Sakrament auf dem Felde reichten), bei der heil. Restituta (über welcher in den Darstellungen ein Engel schwebt, weil ein solcher auf besondern Befehl des Heilands sie von Rom nach Sora begleitete, wo sie unter Kaiser Aurelian geköpft ward), bei dem heil. Rochus (in dessen Darstellungen gewöhnlich ein Engel auf die Pestwunde am Schenkel des Heiligen deutet), bei dem heil. Secundus (dem ein Engel das Brot des Herrn, die Hostie, bringt, nachdem er mit dem Wasser einer Wolke getauft worden, und der auch von Engeln begraben wird), bei dem heil. Sergius (der in Stachelschuhen ging und dessen zerstochene Füsse von einem barmherzigen Engel geheilt wurden), bei dem heil. Ulrich (dem ein Engel das Kreuz oder den Krummstab und Kelch reicht), bei dem heil. Valerian (der einen Schutzengel neben sich hat) und bei noch manchen andern Seligen.

Engel, laut Wilhelm Füssli (im 2. Bande des 1843 erschienenen Kunstreisewerks über die wichtigsten Städte am Rhein) ein Genremaler zu Frankfurt am Main, der unter dem Namen Entenengel bekannt sei, weil er in seinen Bildern die Ente als Lieblingsvieh in allerlei komischen Positionen anzubringen pflege. — Wie in den unter Fr. Hohe lithographirten „Neuen Malerwerken aus München" und in Rud. Weigels Kunstkataloge von 1842 ersichtlich ist, lebt ein tüchtiger Volksmaler C. Engel zu München, von dessen Gemälden folgende in Steinzeichnungen verbreitet sind: Hessenmädchen aus der Rebnau (durch F. Heister), Münchener Mädchen im englischen Garten (durch H. Kohler), Unterhaltung am Brunnen in Oberhessen (durch Josef Bauer für das Hohesche Nachbildungswerk), der Sonntagsmorgen in einem oberhessischen Dorfe, Gemälde beim Herzog von Leuchtenberg (durch Freymann für dasselbe Werk) u. a. m.

Engelberger, Burkhard, ein altdeutscher Baumeister aus Hornberg in Schwaben gebürtig und der Endzeit der Gothik angehörend. Als Steinmetz und Werkmeister war er zu Augsburg ansässig, wo er beim Baue der Kirche St. Ulrich und Afra beschäftigt ward. Bis auf den Chor entstand dieser Bau unter dem Abte Melchior von Stammheim in den Jahren 1467—1499. Im J. 1473 (?) musste Engelberger das durch einen Sturm sehr beschädigte Dach (das vorerst doch wohl Nothdach gewesen) wiederherstellen. Um 1490 vollführte er die künstliche Ueberwölbung der Simpertuskapelle, und um 1499 vollendete er die Wölbung der Schiffe. Im J. 1506 leitete Engelberger den Bau des zweiten Thurmes, der sechs Jahre nachher von einem Andern weitergeführt ward und nachmals unvollendet blieb. Im J. 1494, wo der erste (bekanntlich in Form eines kolossalen Rettigs unangenehm abschliessende) Thurm

der Ulrichskirche beendigt war, finden wir Engelberger nach Ulm berufen, wo er den gesunkenen Münsterthurm unterfahren und neue befestigende Grundpfeiler anbringen musste, welche plump und bar alles Schmuckes aufstreben. Er blieb acht Jahre als Werkmeister beim Ulmer Münster angestellt (also bis 1502). Sein Tod erfolgte zu Augsburg 1512. Hier erhielt er am Eingange der Kirche, deren Werkmeister er gewesen, sein Grab, bezeichnet durch einen Stein, auf dem er *ein viel kunstreicher Architector der Statt Augspurg Werke und St. Ulrichs Gebäu Meister* heisst. Sein schönstes Steinmetzwerk ist die Kanzel im Ulmer Münster.

Engelbert, der im J. 1225 ermordete Erzbischof von Köln, der den ersten Gedanken zum hohen Dom hegte, zählt mit unter den Heiligen und gilt als Patron des Stiftes Essen. Sein Todes- und Cultustag ist der 7. Nov. In der Schatzkammer des Kölner Domes wird ein kostbarer silberner und grossentheils vergoldeter Reliquienkasten mit Engelberts Gebeinen aufbewahrt, der von dem Kölner Goldschmied Duesbergh 1633 – 35 beschafft ward und ein Silbergewicht von 149 Pfunden hat. Auf den Längenseiten sieht man in getriebener Arbeit Momente aus dem Leben dieses Heiligen, — links seine Geburt im J. 1185, seine mit zu grosser Jugend entschuldigte Ablehnung des Münsterschen Bisthums, seine Einweihung zum Erzbischof von Köln und die durch ihn vollzogene Krönung des römischen Königs, — rechts seine Werke der Mildthätigkeit, seinen 1225 erfolgten gewaltsamen Tod, die Ausstellung seiner irdischen Reste vor dem berathenden Collegium und die Anerkennung seines Martyrthums durch die Mainzer Synode. Die weitern Darstellungen beziehen sich auf die durch ihn geheilten Blinden, Stummen etc. — Im Domchore enthält der offene innere Raum im Untersatze des Hochaltares (auf der Rückseite) die ebenfalls aus neuerer Zeit herrührende Statue des heil. Engelbert, eine liegende lebensgrosse Marmorfigur mit zwei Engeln daneben. Die Gestalt stützt den Kopf auf den rechten Arm. Das Gesicht ist nicht grade leer, aber auch nicht geistreich, die Arbeit im Ganzen manierirt, die Figur und Draperie schlecht.

Engelbrechtsen, Cornelis, geb. in Leyden 1468, gest. 1533. — Das einzige, durch van Mander beglaubigte, uns bekannte Werk dieses Meisters ist ein Altarblatt mit Flügeln im Rathhaus zu Leyden, welches bei dem Bildersturm aus der „Marien Poel“ genannten Klosterkirche gerettet worden ist. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern dar, eine figurenreiche Composition, in welcher nach der herkömmlichen Anordnung Magdalena klagend am Stamm des Kreuzes knieet und im Vorgrund Maria, in Ohnmacht gesunken, von den Frauen unterstützt wird. Das linke Seitenbild zeigt in felsiger Landschaft den Patriarchen Abraham, seinen Sohn zum Opfer führend, das rechte die im Lager der Israeliten erhöhte eherne Schlange. Diesen Beziehungen auf das Opfer und den Erlösungstod Christi ist noch in der Altarstaffel der alte, todt hingestreckte Adam beigefügt, aus dem ein Baumstamm zu neuem Leben emporwächst. Zu der Seite links knieen ein Chorherr und eine Aebtissin bei dem heiligen Bischof *Thomas a villa nova*, zu dessen Seite sich ein Bettler befindet. Gegenüber rechts knieen fünf Klosterfrauen bei S. Augustin. Auf den Rückseiten ist von einem Schüler die Geisselung, Verspottung und Dornkrönung Christi in landschaftlicher Umgebung dargestellt. Des Cornelis Darstellungs- und Behandlungsweise weicht schon sehr von der ab, welche in der van Eyck'schen und noch zu seinen Zeiten in der Harlemischen Schule herrschend war. In der Composition ist er weniger einfach, im Costüme öfters etwas phantastisch; das Nackte, obgleich ziemlich verstanden und nicht allzu mager, ist jedoch nicht gründlich genug behandelt, einzelne Köpfe ausgenommen, wie namentlich der des Chorherrn, welcher zart und wahr gemalt ist; andere dagegen sind scharf und geschnitten in den Umrissen. Das Oval der Frauenköpfe ist in der Regel länglich mit langer spitzer Nase. Der Auftrag der Farben ist stark, etwas glatt und steif. Die Färbung, obgleich satt und in den Schatten von tiefem Braun, hat jedoch wenig Harmonie, ist oft fleckig in der Gesammtwirkung; hiezu tragen eines Theils die häufig angewendeten Schillerfarben seiner Gewänder bei, z. B. Rosa mit Grün, Gelb mit Roth, Hellgrün mit Purpur; anderntheils fehlt es den Bildern an Luftperspective. Sein Faltenwurf ist indessen nicht kleinlich und scharf gebrochen, und seine Fernen sind von einem lichtblaugrauen Ton. Nach diesen Bildern zu urtheilen darf Meister Cornelis zwar zu den guten, aber keineswegs zu den vorzüglichsten Malern seiner Zeit gezählt werden. (Vergl. die Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen im Februarheft des Kunstblattes 1841.)

Engelhäuschen, soviel wie Heiligenhäuschen, Apostelhäuschen, hie und da auch verkehrterweise Baldachine und schlechtweg Himmelchen genannt, — die Schirmstände an den Chorsäulen, wo die Profeten- und Apostelstatuen stehen. Wie auf den alten Bund der neue folgt, so schliessen sich im hohen Chore der Kirche den

Profeten die Apostel an. Auf beiden ruht nach Paulinischem Ausspruche der Bau des Christenthums. So nehmen z. B. im Kölner Dome die Apostel ihre zwölf Säulen unter ihren Engelhäuschen ein, mit dem Heiland an der Spitze, dem um des Gleichmaases der Säulen willen die Maria beigegeben ist. Diese Chorstandbilder der evangelischen Häupter unter Dächelchen floriren natürlich vorzugsweis in gothischen Kirchen. Ueber jedem Apostel befinden sich (wie einst auch in der Sofienkirche, wo auf den vier Hauptpfeilern die vier Evangelisten, im Gewölbebogen Petrus und Paulus nebst den übrigen Aposteln und vielen noch jetzt erkennbaren Bildern in musivischer Arbeit standen) in den Kathedralen Strassburgs, Kölns etc., nach den Worten des 148. Psalms lobpreisende und musicirende Engel; dagegen sieht man solche keineswegs (denn es hätte sich nicht geschickt) über der Königin der Engel und ihrem Sohne, der zur Rechten des ewigen Vaters sitzend über allen Engelschaaren throni. Die überlegsame Sinnbildnerei stellte den Heiland auf der Seite des Männerschiffs im Süden, die heil. Jungfrau aber auf der Seite des Frauenschiffs im Norden auf. Doch konnte eine so grossartige sinnbildliche Durchführung nur in so grossartigen Domanlagen wie zu Köln, Strassburg etc. mit Chören von 14 oder wenigstens 12 Apostelsäulen stattfinden. In andern Münstern, wie in dem zu Freiburg, sowie in den spätern und kleinern Jesuitenkirchen, sind die Profeten weggelassen, so dass gleich die Apostel beginnen.

Enger, ein nordwestlich von Herford in Westfalen liegendes Dorf, welches merkwürdig ist durch seine Vorgeschichte, da es einst eine stolze Stadt war, die den ganzen Gau der Angrivarier beherrschte, denn sie umschloss die Burgresidenz des in der Volkssage König genannten Wittekind, dem Karl der Grosse nach seiner Bekehrung nur ein erbliches Herzogthum über Engern und Westfalen übertragen. Die Stadt Enger hatte sieben Thore, sie dehnte sich gen Süden bis an den Eisternbusch aus; Westerenger aber war die Vorstadt und hier hatte der König ein Vorwerk, dem auch noch der Name geblieben ist. Von dieser alten Stadt entdeckt man jetzt keine Spur mehr: die Kirche und an ihrer Südseite, am Raine des etwas erhöht liegenden Friedhofs, der die Kirche umgibt, ein kleines Mauerstück von Wittekinds Burg sind alles, was aus des Herzogs Tagen übrig geblieben ist. Die Entstehung der Kirche und der Burg wird nach der mündlichen Tradition des Volkes so erzählt: als Wittekind ein Christ geworden war und Frieden im Lande hatte, da beschloss er, einen Königsitz sich zu bauen, wo er in Ruhe, seine treuesten Genossen um sich, den Rest seiner Tage verleben könne. Drei Orte aber waren ihm vor allen lieb, die Höhe von Bünde, der Werder von Rehme und das hügelichte Angerthal: unschlüssig über die Wahl, erklärte er deshalb, er würde den Ort wählen, wo zuerst eine Kirche erbaut wäre. Nun begann man an allen drei Orten eifrig zu werken: aber der Baumeister im Angerthale war der listigste; er baute, sich buchstäblich an des Königs Wort haltend, eine Kirche ohne Thurm, und die stand rasch und bald fertig da; so wählte Wittekind die Stelle für seine Burg aus und liess zugleich der Kirche den noch fehlenden Thurm mit gehöriger Musse ansetzen; die Stadt entstand umher und umschloss mit ihren Mauern das jetzige Marktfeld, wo sich der Hauptplatz befand und das Opferfeld, wo man zuvor den heidnischen Göttern Menschenopfer gebracht hatte, nebst mehren andern Feldstücken, über welche jetzt Pflug und Egge fahren. Eine Menge Erinnerungen an den grossen Heerführer bewahrt in Namen und Anklängen die Gegend. Man zeigt im Dorfe Enger die Stellen, wo seine Küche und der Küchengarten, wo das Backhaus und der Hühnerhof lagen: Pferdeschwemme und Burggraben werden auch gewiesen, ja der achteckige ausgekehlte Stein, welcher einst über der Schlosspforte lag und die Krone trug; unfern des Ortes bei einem dornbewachsenen Hügel sieht man den Platz von Wittekinds Vogelheerd und Vogelhaus, bei dem er oft und gern verweilte und zwei junge Bursche zu Fang und Pflege der Thiere angestellt hatte. An der Stelle der Umgegend, wo gegenwärtig das Wahrzeichen des Gaues, die heiligen sieben Buchen stehen, hatte er eine Warte zur Rundschau erbauen lassen neben einer Eiche, die ein Heiligthum aus alter Zeit war: er mochte dort in schwachen Stunden mit seinen Gedanken zu den alten Göttern zurückwallfahrten, denen er untreu geworden war. An der Stelle des uralten heiligen Baumes wuchs später die wunderbare Buche auf, deren Ueberreste noch zu schauen sind: es war ein Stamm, der nahe an der Erde in sieben mächtige Aeste sich auseinander zweigte und oben wieder vereinigt mit den sieben Wipfeln die gewaltige Krone eines einzigen Riesenbaumes bildete. — Wittekinds Gebeine selbst ruhen in der stillen Dorfkirche, und man betritt dies einfache, ein hohes Alter in seinen etwas verworrenen Strukturen verrathende Gotteshaus mit einer Art heiliger Scheu vor dem hier waltenden Numen des grossen Mannes, der so standhaft und muthig für sein altes gutes Recht sich stemmte gegen die fränkischen Eroberer, die aufs Neue mit einem neuen Glauben in das Land

seiner Väter drangen. Auf dem Chorplatze findet man eine durch Kaiser Karl den Vierten, der persönlich die Stätte besuche, im J. 1377 errichtete Tumba mit der Steinfigur des alten Helden, die entweder nach einem ältern Steinbilde oder was wahrscheinlicher, nach freier Idee vom Bildhauer geschaffen ist. Wittekind erscheint hier in eine Art Priestertalar gewandet, worauf Andeutungen wie von Edelsteinen oder von Stickereien vorkommen. Seine Linke hält das Scepter; die Rechte ruht auf der Brust. Er ist bartlos und mit kurzem, zum Theil durch eine mützenartige Kopfbedeckung verhüllten Haupthaare dargestellt. Seine Füsse stecken in bänderlosem Schnabelschuhwerk mit Aufschlitzen bis fast zu den Zehen. Das Denkmal trägt an der linken Seite des Würfels die Inschrift: *Monumentum Wittekindi, Warnechini filii, Angrivariorum regis, XII. Saxoniae procerum ducis fortissimi.* Rechts liest man: *Hoc collegium Dionisianum in Dei Opt. Max. honorem privilegiis reditibusque donatum fundavit et confirmavit. Obiit a. Chr. DCCCVII. relicto filio et regni herede Wigeberto.* Oben auf dem Rande der vorspringenden Steinplatte, in welche das Bildwerk ausgehauen ist, stehen lateinische Mönchsverse, deren letzter Reim (*aegros hic morbis rex salvat et orbis*) auf den Ruf der Wunderthätigkeit anspielt, in welchem Jahrhunderte lang das Wittekindsgrab stand. Eine lange Zeit, etwa vier Jahrhunderte hindurch, befanden sich übrigens die Heldengebeine nicht hier, sondern zu Herford. Wittekind hatte, wie auch die mitgetheilte Inschrift an seinem Grabmale besagt, bei der Kirche in Enger dem heil. Dionys ein Collegiatstift fundirt und mit reichen Besitzthümern ausgestattet: als aber im Laufe der Zeit der Ort verödete, gefiel es den Stiftsherren nicht länger in dem einsamen Dorfe und das ganze Kapitel zog nach Herford, nachdem es seine Ländereien und Güter verpachtet hatte. Nach Herford sollte nun auch Zins und Zehente abgeliefert werden; aber die Pflichtigen weigerten sich allesammt und wollten nur beim Grabe ihres Königs ihre Gefälle niederlegen. Da nahmen die Kapitularen zur List ihre Zuflucht. Heimlich in stiller Nacht liessen sie die Gruft öffnen und die Ueberreste des Königs nach Herford schaffen, wohin nun die Gefälle folgen mussten. Erst nach Aufhebung des Stiftes wurden die Gebeine Wittekinds den Engern wiedergegeben durch Urtheil und Recht; indess hat man sie nicht in der alten Tumba, sondern in einem Glaskasten in der Sakristei beigesetzt. (Als die Ueberreste noch in Herford waren, befand sich neben ihnen ein alter Trinkbecher, eine viereckige Schale aus grünem Stein, rings umher mit vergoldetem Kupfer eingefasst und die Randschrift tragend: *Munere tam claro — ditat nos Affrica raro.* Eine alte dazu gehörige Kapsel von fremdem bemalten Holze zeigt die Worte: *Visdai de Affrica rex.* Die aus Agalmatolith bestehende Schale war Wittekinds Mundbecher, ein Geschenk Karls des Grossen, wohl ursprünglich die Gabe eines afrikanischen Königs an Karl.) Bemerkenswerth ist ausserdem in der Engerer Kirche ein Schnitzaltar vom J. 1525, an dem der Name der Meisters, Hinrick Stavoer, angebracht ist.

Engert, Erasmus, geb. 1796 zu Wien, lebt daselbst in seinem Amte als Custos an der kais. kön. Gallerie im Belvedere und hat sich als sehr tüchtiger Gemäldewiederhersteller Namen gemacht. Schon als Zögling der Wiener Akademie studirte er besonders die Werke altberühmter Meister, soviel sich ihm solche in den reichen Sammlungen der Kaiserstadt darboten. Auf einer Tour durch Italien lernte er 1833 auch die Hauptwerke der Malerei zu Rom, Florenz und Venedig kennen. Durch häufige Beschäftigung mit Nachbildern nach klassischen Malerwerken aller Schulen, in welcher Weise seine malerische Thätigkeit grossen Erfolg hatte, erwarb er sich einerseits eine seltene Gemäldekennerschaft, andererseits aber befähigte er sich auf solchem Wege ganz vornehmlich zu dem wichtigen Berufe eines guten Restaurators. Bereits seit 1829 wirkt er als Custos und Restaurant an der Belvederegallerie, wo man seinem Fleisse und seiner Geschicklichkeit die Erhaltung so mancher werthvollen alten Gemälde zu danken hat. Aber auch den unscheinbar und schadhaft gewordenen Meisterbildern andrer Sammlungen hat er seine Kunst als Bilderarzt zugewandt; so stellte er z. B. einige Gemälde von Paul Veronese in der k. k. Akademie wieder her, übernahm die Restauration des einzigen ächten Lionardo da Vinci, der sich in Wien befindet (eine Maria mit dem Jesuskinde in der Gallerie des Fürsten Esterhazy) und vollbrachte noch mehre ähnlich schwierige Wiederherstellungen, unter welchen auch die Erneuerung eines vortrefflichen Bildes aus der Schule Giotto's vom J. 1344 (in der Gallerie des Grafen Czernin) mitzählt.

Englische Gothik; s. hierüber den betreffenden Abschnitt des Art. „Germanische Kunst."

Englische Kunst; s. den umfassenden Art. „Neuere Kunst."

Englischer Gruss, oder Verkündigung Mariä, wofür die Italiäner den entsprechenden Ausdruck *Annunziata* haben, bezeichnet jenen wunderbaren Moment,

wo der Jungfrau Maria, „die von keinem Manne wusste", durch einen Boten Gottes (den Erzengel Gabriel) angesagt wird, dass sie Mutter werden und den Heiland der Welt gebären solle. Das Ueberraschende der Erscheinung, das Erschrecken Mariens, das Ausrichten solcher Botschaft und die Aufnahme eines so himmelbeseligenden Wortes machen den Vorgang zu einem der schönsten Vorwürfe der zeichnenden und bildenden, namentlich aber der malenden Kunst. Ein Blick in die christliche Kunstgeschichte belehrt uns, wie früh man die Wichtigkeit dieses seelisch-sinnlichen Freudenmoments der heil. Jungfrau für künstlerische Darstellung erkannt und wie unendlich häufig man allen Schmuck und Reiz der Schönheit an Verkündigungsbilder verwendet hat. Von einer Anzahl bedeutsamer Kunstwerke, welche das himmlische Engelswort „Gegrüsst seist du, Maria, du Gebenedeite unter den Weibern!" zur Verbildlichung bringen, ist im Art. Engel Erwähnung geschehen, vergl. S. 468—471, wo auch eine alte Darstellung des Gabrielgrusses im Holzstich mitgetheilt ist; sowie S. 473—483, wo das allgemeine Verzeichniss von Engeldarstellungen wieder eine gute Anzahl bedeutender Verkündigungsbilder einschliesst.

Enhuber, K. von, einer der tüchtigsten Volksmaler zu München, über dessen Lebensverhältnisse und Studiengang wir indess keine nähere Nachricht geben können. Auf den Ausstellungen fand man von ihm z. B. eine ungemein ansprechende Schilderung einer ächten Soldatenfamilie (Grossvater, Vater und Sohn); die Feierstunde eines Gärtners (lithographisch nachgebildet in Fr. Hohe's „Neuen Malerwerken aus München"); das Bild einer Mutter (lithographirt von Straucher), den Dorfmaler etc.

Enkaustik bezeichnet das Einbrennungsverfahren der Maler des Alterthums, welche in der Wachs- und Griffelmalerei eine für damals bedeutsame Technik zur Ausführung wirkungsvoller Tafelbilder und glänzender ornamentistischer Bemalung besassen. Die beiden Hauptstellen über die Enkaustik (griechisch ἐγκαυστική, ἔγκαυστον, latein. *pictura encaustica*, *cera*) finden sich bei Plinius [*Hist. nat. lib. XXXV. c.* 11.] und bei Vitruvius [*de archit. lib. VII. c.* 9.], welche aber noch viele Dunkelheit übriglassen. Vergl. Tertullians Schrift gegen Hermogenes, Kap. 1. Eusebius' Leben Konstantins des Grossen, B. III. Kap. 3. *A. M. Duroziez: Notice sur la peinture à la cire, dite peinture encaustique. Paris* 1838. Die Erfindung und früheste Ausübung der enkaustischen Malerei wird durch Plinius und Vitruv aufs Unbestimmteste hin verschiednen Meistern zugeschrieben; schon Polygnot, der in der 89. Olympiade (also etwa 420 Jahre vor Christus) blühte, soll in ähnlicher Weise gemalt haben; als Vervollkommener der Enkaustik aber soll der Maler Praxiteles in der 104. Olympiade (364 Jahre vor Chr.) aufgetreten sein. Sehen wir von diesen sagenhaften, gar nichts zur Sache nützenden Angaben ab, so bleibt doch in jenen Berichten die Wichtigkeit des Verfahrens ausgesprochen, und man ersieht aus den verschiedensten Stellen, dass die Enkaustik einer der ausgebreitetsten Zweige antiker Malerei war, zugleich aber, dass sie ganz besonders zu dekorativen Zwecken diente, indem man sie namentlich für Thier- und Blumenstücke, weniger für Götter- und Heroenbilder, auf Holz, Marmor und Thon anwandte. So bemalte man die hölzernen Thüren und Dreischlitze, die Lakunarien und Schiffe (theils mit einfachen Zierathen, theils mit Figuren), die marmornen Architekturornamente etc. Auch der Ueberzug mit punischem Wachs, den man den Mauergemälden verlieh, um deren Farben zu conserviren, hiess enkaustisch. Ueberhaupt scheint man die Enkaustik überall da angewendet zu haben, wo es den Doppelzweck galt, das zu bemalende Material mit unauslöschlichen Farben zu zieren und zu schützen.

Leider ist aus dem Alterthume kein einziges Stück, welches wir der Enkaustik zuschreiben könnten, auf uns gekommen. Alle die Malereien, in denen man hin und wieder enkaustische erkennen wollte, haben sich bei genauer Untersuchung als Werke der Fresko- oder Temperamalerei erwiesen. So hat z. B. der Chemiker Davy auf allen von ihm untersuchten Wandmalereien, wie auf der Aldobrandinischen Hochzeit etc., kein Wachs und auch keinen Ueberzug über den Farben entdeckt. Demnach verbleiben uns die spärlichen, mangelhaften und dunkeln Nachrichten alter Autoren als die einzigen Quellen, aus welchen wir die Kenntniss des Wesens der Enkaustik schöpfen können. Durch diese weit mehr verwirrenden als belehrenden Literaturbrocken aber werden wir nimmermehr über die fragliche Technik ins Klare kommen, und man thäte am Besten, das Spüren und Streiten über einen so völlig verlornen Posten der Malerei dem Interesse der Archäologen zu überlassen. Ueberdies hat sich bei gewichtigen Kunstgelehrten und Fachmännern (wie bei Dr. Karl Ludwig Stieglitz, Prof. Rudolf Wiegmann und Andern) die durch kritische Vergleichung aller Autorenangaben und reife Erwägung aller Verhältnisse antiker Malerkunst gewonnene Ueberzeugung festgestellt, dass wir den Verlust jener Malweise um so weniger zu beklagen

haben, da wir eine in jeder Hinsicht vollkommenere Malart, als die Wachsmalerei je hat sein können, in unserer Oelmalerei besitzen.

Wir wissen (schreibt Rud. Wiegmann in seiner 1836 zu Hannover erschienenen Schrift über die Malerei der Alten), dass die Malerei von den Zeiten der blühendsten griechischen Kunst an bis auf unsere Tage in ununterbrochener Ausübung blieb, so tief auch die Kunst als solche im frühesten Mittelalter sank. Dadurch pflanzten sich die Tempera- und Freskomalerei, diese jedoch mit gewissen Modificationen fort, ohne etwas Wesentliches für das Feld ihrer nunmehrigen Anwendung in der langen Tradition einzubüssen. Muss es nun nicht auffallen, dass allein die Enkaustik sich verloren und auch nicht die geringste Spur hinterlassen hat? (Die von Hrn. von Rumohr angeführten Untersuchungen alter byzantinischer Bilder von Morona scheinen keineswegs den Gebrauch des Wachses als Bindemittels der Farbe ausser Zweifel zu stellen.) Wir besitzen eine unendliche Menge alter Fresken, sehr viele alte Temperabilder, aber nicht die unbedeutendste Probe eines enkaustischen Gemäldes. Wie verträgt sich damit die gepriesene Dauerhaftigkeit? Wie damit ihre übrige Vortrefflichkeit? — Es folgt daraus, dass die berühmten Werke des Alterthums den Zerstörungen der Zeit und andern Unfällen unterlegen sind, woran hauptsächlich der Umstand Schuld gewesen sein mag, dass sie auf Holztafeln gemalt, also transportabel waren. Daher entgingen sie der Verschüttung durch die vulkanische Asche, die für uns die reichsten Magazine von Werken des Alterthums gestiftet hat, wurden dann Gegenstände des Handels und Tausches und der Raubsucht der Sieger, wodurch sie sich in alle Richtungen zerstreuen und endlich spurlos verschwinden mussten. Es folgt aber auch aus dem gänzlichen Mangel aller Proben der Enkaustik, dass spätere Generationen diese Art der Malerei — gleichviel aus welchen Gründen — haben fallen lassen; vielleicht, weil ihre Vorzüge nicht die Schwierigkeit der Technik aufwogen; vielleicht auch, weil man damit die Dauerhaftigkeit ausser Verhältniss fand; am Wahrscheinlichsten aber, weil sie von einer vollkommneren Malerei, die neben denselben Vorzügen zugleich noch andre, z. B. eine leichtere und bequemere Technik, besass, schon sehr früh verdrängt worden ist. Und diese vollkommnere Malerei war höchs wahrscheinlich schon Oelmalerei (wie auch schon Caylus in *Mém. sur la peinture à l'encaustique* vermuthet). Dass diese viel älter ist als Vasari angibt, ist längst bewiesen. Lessing (sämmtl. Schr. Bd. 9. Vom Alter der Oelmalerei) hält die Handschrift des Theophilus Presbyter, die er in der Bibliothek zu Wolfenbüttel fand, und welche ausführlich über die Oelmalerei handelt, für 700 — 800 Jahre alt, und schreibt sie einem Mönch Tutilo von St. Gallen aus dem 9. Jahrh. zu. (Dieser Tutilo ist eben der Theophilus, der laut den Geschichtschreibern des St. Galler Klosters ein grosser, allgemein berühmter Künstler war.) Ist aber damit erwiesen, dass die Oelmalerei schon gegen 800 Jahre bekannt ist, ohne dass die frühern Kunsthistoriker es wussten, so ist sie möglicherweise auch noch älter. Sollte es wirklich seine Richtigkeit damit haben, dass Jan van Eyck der Erste war, der sie vorzugsweis als Tafelmalerei benutzte, so steht doch nichts im Wege anzunehmen, dass sie bis dahin zu rohen Anstrichen gedient hätte, Holzwerk u. dergl. zu schmücken und zu schützen, worin auch aller Wahrscheinlichkeit nach der Hauptdienst der Enkaustik bestand. Ohne Zweifel würden wir die Oelmalerei schon bei den Alten finden, wenn bei diesen nicht das Olivenöl einheimisch und vielleicht das einzige Oel gewesen wäre. J. Roux in seiner zu Heidelberg 1824 erschienenen Schrift über die Technik alter und neuer Malerei meint zwar den Alten den Besitz eines zur Malerei tauglichen Oels nicht absprechen zu dürfen, und sucht den Grund, weshalb demselben das Wachs vorgezogen wurde, darin, dass dieses an der Luft stets heller, jenes dunkler würde, dieses immer zäh bliebe, jenes an Sprödigkeit immer zunähme. Es ist aber keineswegs bewiesen, dass die alten Griechen ein zur Malerei taugliches, nämlich trocknendes Oel gekannt hätten. Olivenöl besitzt diese Eigenschaft nicht und konnte deshalb auch in der Malerei keine Anwendung finden. Nur in einem nördlichen Klima, wo die Natur das Olivenöl versagte und man mit dem aus Leinsamen gewonnenen Oele für den täglichen Gebrauch vorlieb nehmen musste, konnte das letztere gar bald als vortreffliches Bindungsmittel der Farben erkannt werden und sehr frühzeitig zur Anwendung kommen.

Wie auch die Technik der antiken Enkaustik gewesen sein mag, — Wachs war das Bindungsmittel der Farben. Wachs aber ist ein dem vegetabilischen fetten Oele sehr verwandter Körper. Das die Farben bindende und gegen Auflösung in Wasser schützende Princip ist in beiden ein Fett, welches im Wachs als ein mehr fester Körper, im Oel dagegen als ein flüssiger erscheint. Das chemische Verhalten beider Substanzen, sofern es von Einfluss auf die damit ausgeführte Malerei sein konnte, ist im Wesentlichen nicht verschieden, ausser dass das Oel nach dem völligen Austrocknen

eine weit härtere und festere Masse wird als das Wachs, und ausserdem auch als Flüssigkeit vor diesem zum Gebrauch in der Malerei entschieden den Vorzug verdient. Um die Wachsfarben mit dem Pinsel bequem behandeln zu können, musste das Wachs erst flüssig gemacht werden. Dies ist nun auf verschiednem Wege versucht worden, aber auf keinem so gelungen, dass die Behandlung der damit temperirten Farben so leicht von Statten gegangen wäre als die der Oelfarben. Am Nächsten lag die Flüssigung durch Wärme, auf welche auch Graf Caylus seine Versuche basirte. In der Ausübung jedoch zeigt diese Weise der Wachsflüssigung sich durchaus als unzweckmässig, da die Farben, auch bei den überlegtesten Vorrichtungen, im Pinsel gestehen. Schon besser wird (wie Fabroni vorgeschlagen) der Zweck erreicht durch Auflösung in flüchtigen Oelen, aber es bleibt die Unbequemheit unvermeidlich, dass die Farben schmierig und während der Arbeit zu consistent werden. Macht man aber (wie es durch Bachelier, Calau und Walter geschehen) die Probe mit Zusatz von Alkalien, so wird die für eine dauerhafte Malerei wesentlichste Eigenschaft des Wachses zerstört, indem sich dieses dadurch in eine im Wasser lösliche Wachsseife verwandelt. Kurz es stellt sich nach allen Versuchen der Neuern die Wachs-Enkaustik als Pinselmalerei wiederzuerwecken, das Resultat heraus, dass grade eine derartige enkaustische Malart, sofern sie den spärlichen technischen Andeutungen der Alten entsprechen soll, ein so missliches Kunstverfahren bleibt, dass in dem Missverhältniss solcher Technik zur wahren Kunst auch höchst wahrscheinlich die natürlichste Antwort auf die kunsthistorische Frage liegt, warum diese Art der antiken Enkaustik so leicht und so gänzlich aus dem Gedächtniss und der Praxis der Maler verschwinden konnte.

Unglücklicherweise haben die technischen Forscher grade auf die dritte geringste Art der von Plinius angegebnen Enkaustiken ihr Hauptaugenmerk geworfen. Plinius (der ja selbst kein Künstler war und seine Kenntniss von den Malweisen nur durch Hörensagen gewonnen hatte) spricht in der Auskramung seines zusammengetragenen Wissens freilich sehr schmeichelhaft von der Pinselenkaustik, die er als eine jüngere, durch die Schiffsbemalung entwickelte Methode bezeichnet. Man erfährt von ihm, dass dabei die gefärbten Wachse am Feuer zerlassen und mittels Pinsels aufgetragen wurden, welche Malerei sich an den Schiffen als sehr dauerhaft vor Sonne und Salzwasser und bei allem Wetter bewährte. Offenbar diente diese Methode nur eben zu einer dauerhaften Bemalung, nicht zu wirklichen Gemälden, wie man conjekturirt hat. Nur Anstriche ohne Verschmelzung von Tönen verschiedner Farben oder von verschiednen Graden der Helligkeit, also gleichmässige, eintönige und einfarbige Anstriche — waren damit leicht ausführbar. So war auch diese Art der Enkaustik völlig geeignet zur Bemalung und Verzierung der Architekturtheile und der damit in Verbindung stehenden Bildwerke. Welche andre Malerei, deren Farben auf dem Grunde des weissen Marmors und in Luft und Wetter so haltbar gewesen sein könnten, dürften wir bei den Alten voraussetzen? Wir dürfen daher auch annehmen, dass alle dauerhaften Anstriche auf Holz und jedem andern Materiale, welches dadurch zugleich gegen Wetter und Nässe geschützt werden sollte, in dieser enkaustischen Art gewesen sind. Die Benennung Enkaustik (eingebrannte Malerei) für diese Wachsfarbenanstriche erklärt sich daher, dass man das gefärbte Wachs, nachdem es auf den zu überziehenden Körper aufgetragen war, nochmals mit Hilfe einer Kohlenpfanne (Kauterion) flüssig machte, damit es besser einziehen und eine glatte Oberfläche erhalten konnte. Laut Plinius taugte diese Malerei nicht zur Bemalung der Wände, war aber bei Schiffen (und jedenfalls in den vorhin angedeuteten Fällen) gebräuchlich. Mit Recht bemerkt Wiegmann, dass Plinius hinsichtlich der Angabe, dass die enkaustische Pinsel- und Schiffsmalerei eine verhältnissmässig späte Erfindung sei, nicht unser unbedingtes Vertrauen verdient. Denn die Schiffsmalerei war uralt und schon in Homerischer Zeit gewöhnlich. Die Schiffsbemalung aber selbst in so früher Zeit kann man sich kaum auf eine andre als auf solche enkaustische Weise denken. — Wurde dem Wachs zum Anmalen der Schiffe noch Harz oder Pech zugesetzt, um es härter zu machen, so hiess das Gemisch Zopissa. Das zugesetzte Hartharz war aller Wahrscheinlichkeit nach das von der *Pistacia Terebinthus* herrührende, was man eben ganz vorzüglich in Griechenland gewann und noch heute (unter dem Namen des cyprischen Terpenthins) gewinnt.

Die beiden übrigen Arten der Enkaustik, welche im Alterthum üblich waren, fallen unter den Begriff der Griffelmalerei oder Cestrum-Enkaustik, so genannt von dem Brennspatel, womit man Gemälde in punischem (d. h. in gebleichtem weissen) Wachse hervorbrachte oder farbige Zeichnungen in Elfenbein einbrannte. Sehen wir ab von der nicht eigentlich Malerei zu nennenden Elfenbein-Enkaustik (welche eben nichts andres sein konnte als eine schraffirte, mit

glühenden Instrumenten, den *cestris*, eingebrannte und sodann mit Farben ausgefüllte Zeichnung), so bleibt die Wachsmalerei mit dem Griffel unter den drei enkaustischen Methoden der Alten die einzige Technik, in welcher wirkliche Gemälde ausgeführt wurden und allein ausgeführt werden konnten. Die Malerei in dieser Art ging, wie Ottfried Müller bemerkt, mehr auf Illusion und malerischen Effekt in Licht und Schatten aus, dagegen die ältere Pinselmalerei (Tafelmalerei in Wasserfarben und Wandmalerei in ebensolchen auf Erdfarbengrunde) mehr auf den historischen und ethischen Inhalt der Darstellungen der Götter- und Heroenmythen. Die Griffelmalerei in Wachs brachte also etwa solche Bilder hervor, die wir jetzt Kabinetstücke nennen, während die alte Pinselmalerei symbolische und heilige Darstellungen im grossen und symmetrischen Style, etwa unsern Fresken entsprechend bildete. Ueberhaupt war die Cestrum-Enkaustik in der blühendsten Zeit hellenischer Kunst noch eine ziemlich neue Erfindung, da zuerst Pausias sich darin auszeichnete. Vielleicht war sie sogar die jüngste von allen Enkaustiken, denn wenn auch Plinius die Pinselenkaustik (die wie wir gesehn, nicht zur höhern Malerei tauglich, sondern nur Anmalerei und Tüncherei war) für die zuletzt aufgekommene Methode ausgibt, so war diese (die Wachspinselei) doch schon seit langen Zeiten bei der Schiffsbemalung in Anwendung gewesen und war eben nur in weitere, folglich wieder neu erscheinende Anwendung für andere ornamentistisch-praktische Zwecke gekommen.

Ueber die fragliche kunstwichtige Griffelmalerei besagt Plinius weiter nichts als dass sie in Wachs geschah. Man ist nun auf das Feld der Conjekturen versetzt und muss zunächst annehmen, dass bei der Cestrummalerei im Gegensatz zu der mit zerlassenen Wachsfarben hanthierenden Pinselenkaustik das Wachs weder mit Hilfe der Wärme noch eines andern Mittels geflüssigt worden sei. Auf welche Weise hier aber das Wachs zur Malerei verwendet ward, darüber hat man in keinem Autor des Alterthums eine authentische Nachricht auffinden können, obgleich uns grade hierüber eine vollständige Aufklärung am interessantesten sein müsste, weil nur diese Art, die Cestrummalerei, es sein kann, in welcher die berühmten alten enkaustischen Gemälde, deren Plinius eine beträchtliche Anzahl nennt, ausgeführt waren. Bekanntlich sind die verschiedensten Vermuthungen über das Wesen dieser Enkaustik ausgesprochen worden, aber nur eine hat hohe Wahrscheinlichkeit für sich, nämlich die Ansicht, welche Aloys Hirt in seiner Abhandlung *sur les différentes méthodes de peindre chez les anciens* in den *Mémoires de l'Acad. Royale de Berlin* 1799—1800 (*page* 342) ausgesprochen hat. Nach dieser Hirtschen Conjektur bestand die Methode der Cestrummalerei darin, dass man auf einer mit zwei verschiedenfarbigen Wachslagen überzogenen Tafel eine Zeichnung mittels Griffels ausführte, und dass man auf diese gefärbtes Wachs mit dem Cestrum auftrug, mit dem im Feuer erwärmten Stäbchen verarbeitete und zuletzt über der Wärmpfanne (*cauterium*) einschmolz.

Häufig und selbst von den Alten wird auch die Kausis mit zur enkaustischen Malerei gerechnet. Diese kann indess am Wenigsten Malerei heissen, da sie nur ein vor Nässe schützender Firniss für Bemalungen der Aussenwände, für monochrome Ornamente und für Marmorwerke war, wie aus der umständlichen Anweisung sich ergibt, welche Vitruv (VII. 9.) und Plinius (XXXV. 40.) davon geben. Der Wachsüberzug, den man Kausis nannte, war nicht allgemein gebräuchlich, und kam nur bei Zinnoberanstrichen *a fresco* sowie bei nackten Marmorbildern vor.

Ueber neuere enkaustische Malarten, wie über die Montabert'sche Technik und über die vom Conservator Fernbach zu München erfundene (daselbst bereits als sehr vortheilhaft erprobte) Enkaustik für grosse Mauer- oder Wandgemälde, wird der Art. „Neuere Malerei“ zu berichten haben.

Enkyklon, eine zum Umwurf dienende Gattung des hellenischen Himation, oder der halbe Oberchiton der hellenischen Frauen. Vergl. die Artikel Chiton und Himation.

Enna (oder Henna) hiess eine Stadt im Mittelpunkte des alten Siciliens. Sie hatte eine hohe, die umliegenden Gegenden beherrschende Lage, und war von dem fruchtbarsten Weizengelände umgeben. Seit uralten Zeiten war sie eine Hauptstätte des Cultus der Demeter (der Erdmutter Ceres); hier war die Blumenau, auf welcher Proserpina spielte; hier die Grotte, durch welche Pluto aus der Unterwelt kam, als er die Proserpina raubte. Daher galt Enna für den geheiligten Mittelpunkt des Eilands der Ceres, für den Nabel Siciliens, wie Kallimachus in seiner Cereshymne diese Stadt der Fruchtgöttin bezeichnet. Hier stand laut Strabo's Bericht der ehrwürdigste aller Demetertempel. Uebrigens war diese uralte, von den Siculern erbaute Stadt sehr fest, und es kreuzten sich in ihr die durch das Innere der Insel führenden Hauptstrassen. Während des Sklavenkriegs unter Eunus war hier ein Hauptwaffenplatz

der Aufständigen. Jetzt liegt an Enna's Stelle das Castro Giovanni. — Von Enna trug ein Färbestoff, den man gewöhnlich „Henna“ schreibt, den Namen.

Ennetach, Ort bei Mengen in Oberschwaben, weist eine alte ziemlich grossartige Kirche auf, welche den Kunstfreunden viel Interessantes bietet. Der viereckige mit der Kirche nicht unmittelbar verbundene hohe Thurm an der Mitternachtseite hat ein Satteldach, dessen Giebel mit Lesinen, Figuren und durchbrochenen Fenstern geziert sind. In der Kirche selbst, die zu einem (1805 aufgehobnen, 1825 abgebrochnen) Frauenkloster gehörte, bewundert man die schönen Chorstühle. Die sogenannten „Levitenstühle“, links vom Hochaltar, sind laut Inschrift von Jörg Sürlin 1506, und von demselben Meister rühren auch die zwei grossen Sitzreihen zu beiden Seiten des Chores. Wenn diese Chorstühle (an deren einem sich „Jörg Sürlin zu Ulm 1509“ eingeschnitten befindet) auch nicht so reich an Bildnissen etc. wie die Ulmer Münsterstühle sind, so gehören sie doch unter die vorzüglichen Werke des berühmten Schnitzmeisters. Leider sind sie in jüngster Zeit weiss angestrichen worden. — In den ersten Decennien unsers Jahrhunderts sah man noch den alten Altar mit Schnitzeleien und Gemälden; jetzt steht an seiner Stelle ein geschnörkelter Kasten im Zopfstyle ohne alle Harmonie mit der Umgebung. Rechts vom Altare steht das über dreissig Fuss hohe steinerne Sakramentshäuschen von zierlicher Ausarbeitung.

Ennis in Irland, mit einer von einem Edlen O'Brien errichteten Abtei, die im J. 1240 ihre gemalten Fenster erhielt.

Ensinger, Name einer hochberühmten altdeutschen Baumeisterfamilie. Die Ensinger stammten aus der Schweiz und haben ihren Namen von dem Ort Ensingen bei Freiburg im Uechtlande. Das älteste Glied dieser Familie ist Ulrich Ensinger (geb. um Mitte des 14. Jahrh.), der als Steinmetz von Bern nach Ulm kam und zuerst unter den (wahrscheinlich schwäbischen) Meistern Heinrich und Michel bei Erbauung des 1377 begonnenen Münsterchors thätig war. Nach dem Abgange oder Tode des 1387 angestellten Werkmeisters Michel erhielt Ulrich im J. 1390 die Oberleitung des ganzen Münsterbaues, und er verblieb in diesem Amte bis an seinen 1429 erfolgten Tod. Im J. 1391 ward der Ulmer Kirchenmeister nach Mailand gerufen, um in der Dombauangelegenheit seine Stimme abzugeben. Nach wiederholtem Rufe erschien Ulrich daselbst im J. 1394. Sein Gutachten ging dahin, dass das Meiste von dem was fertig sei wieder eingerissen werden müsse, wogegen aber die dortigen Werkmeister gewaltig protestirten. Nachdem er auf Verlangen das grosse Mittelfenster und die Säulenknäufe entworfen, trat er noch in dems. J. seine Rückreise nach Ulm an. In einem 1420 datirten Erbschaftsvertrage seiner fünf Kinder heisst er Werkmeister zu Strassburg, woraus erhellt, dass er auch am dasigen Münsterbaue betheiligt war und dass er seine letzte Lebenszeit dort verlebte. Seine Söhne und Gehilfen Matthäus, Kaspar und Matthias setzten theils den Ulmer Bau fort, theils bauten sie die schönen Kirchen zu Bern. Kaspar verstarb schon 1430 zu Ulm; nun folgte dem Vater Ulrich, der jedenfalls als Hauptmeister des Riesenmünsters zu betrachten ist, der älteste Sohn Matthäus im Ulmer Werkmeisteramte. Letzterer stand dem Münsterbau 33 Jahre vor, bis 1463, wo sein Tod eintrat. Er vollendete um 1449 die Zuwölbung des Chors und brachte dann die drei Schiffe empor. Ihm folgte sein Sohn Moritz, der zu Bern geboren war. Mit diesem schloss der Ulmer Rath 1465 bezüglich des Fortbaues einen auf zehn Jahre lautenden Vergleich, doch schon 1469 schenkte man dem vielleicht vorher zu jung befundnen Meister volles Vertrauen, indem man ihn nun auf Lebenszeit annahm. Moritz vollendete 1471 oder 72 die Wölbung des Mittelschiffs und 1478 die der Seitenschiffe. Seine Werkmeisterschaft dauerte bis 1480, in welches Jahr auch wohl sein Tod fiel. Nach diesem letzten Ensinger trat Matthäus Böblinger (von Böblingen bei Stuttgart) als Münsterbaumeister auf, der den Aufbau des Riesenthurmes betrieb, aber 1492 wegen einiger gelockerten Steine, die während des Gottesdienstes aus der Thurmwölbung in die Kirche niedergefallen waren, mit Verbannung aus Stadt und Weichbild bestraft ward. — Die Steinmetzenfamilie Ensinger findet man auch Oensinger geschrieben. Die Italiäner, denen namentlich Ulrich von Ensingen nicht unbekannt blieb, haben den Heimathsnamen in Fissingen und Fillingen verwandelt. — Ein Bildniss des Matthäus Ensinger sieht man an der Wendeltreppe der Mittagseite des Thurmes. Dies Brustbild ist nebst den Bildnissen dreier andern berümten Ulmer (des Dichters und Dominikanermönchs Amandus Suso, des Bildhauers und Schnitzmeisters Syrlin und des Malers Zeitblom) von Prof. Eduard Mauch in einer Steinzeichnung wiedergegeben worden, die im Verlag der Stettinschen Buchhandlung zu Ulm erschienen.

Ension; s. die Art. Landschaft- und Perspektivmalerei, Panoramen und Rundgemälde.

Entablement (franz.), Hauptgesims. *Entablement recoupé*, verkröpftes Gesims.

Entaille, Kamm zur Verbindung der Bauhölzer.

Entasis (griech.), Ausbauchung der Säule. Vergl. den Art. über letztere.

Enten-Engel wird der Genremaler C. Engel genannt. Vergl. S. 486.

Entinopus, ein Architekt aus Kandia, der um Beginn des 5. Jahrh. lebte und den Grund zur Seestadt Venetia gelegt haben soll.

Entoria, die Tochter eines italischen Landmanns, der einst den Saturn bewirthete. Der göttliche Gast fand Gefallen an der schönen Entoria und zeugte mit ihr vier Söhne, den Janus, Hymnus, Faustus und Felix. Durch ihren himmlischen Vater wurden diese Saturnsöhne mit dem Anbau der Rebe und mit der Bereitung des Weines bekannt gemacht. Berauscht vom Most, tödteten sie ihren bäuerlichen Grossvater, nahmen sich aber aus Verzweiflung hierüber dann selbst das Leben. Bei einer spätern Hungersnoth Italiens, die als ein göttliches Racheverhängniss angesehen ward, stiftete Lutatius Catulus dem Gotte Saturn am tarpejischen Felsen einen Versöhnungsaltar mit vier Gesichtern und gab einem Monat den Namen Januarius.

Entrait (franz.), Spannriegel, auch Kehlbalken.

Entrecolonne, franz. Uebersetzung von Intercolumnium, Säulenweite.

Entre-deux, Zwischenwand.

Entrelos, ein durchbrochenes, mit Verzierungen und Handgriff versehenes Geländer aus Guss- oder Schmiedeisen.

Entremodillon, der quadratische und gewöhnlich mit einer Rosette geschmückte Zwischenraum zwischen zwei Sparrenköpfen in einem Hauptgesims.

Entrepilastre, der Zwischenraum zweier Pilaster, welcher sich nach dem der Säulen richtet, wo solche vorhanden sind.

Entrepont bedeutet in der Schiffsbaukunst das Zwischendeck.

Entres, Josef Otto, auch öfter *Endres* geschrieben, ein namhafter Bildhauer zu München, ward 1804 in Fürth bei Nürnberg geboren, kam als armes verwaistes Kind zu einem Verwandten, welcher die Bildhauerei betrieb, übte sich dann unter den Gebrüdern Julius und Elias Oehme im Zeichnen und Modelliren, und lieferte schon in einem Alter von funfzehn Jahren ansehnliche Holzbildwerke und selbst lebensgrosse Steinbilder. So tüchtig vorgebildet besuchte Entres zu seiner höhern Ausbildung die Münchner Akademie, wo er an Konrad Eberhard seinen Meister und väterlichen Freund fand. Er erkannte hier, dass sein inneres Wesen und seine künstlerische Begabung in allernächster Verwandtschaft zu der Anschauungs- und Ausführungsweise dieses tief religiös fühlenden Meisters stehe. So ward die gleiche Gemüthstiefe das Band des innigsten Vertrauens zwischen dem ältern und jüngern Künstler, welche nun beide als ächteste Vertreter einer specifisch christlichen Bildnerei heute selbst auf katholischem Boden zu den seltnern Erscheinungen gehören. Die göttlichen Gedanken der Offenbarungsreligion in Einzelfiguren wie in Gruppen mit ergreifendster Innigkeit und Kraft ausdrückend, spricht Entres zu unserm Gemüthe bald durch trostbringende und segnende oder mit ganzer Hingebung duldende, bald durch muthig ringende und überwindende Gestalten. Seine ersten Arbeiten waren Grabdenkmale, weibliche Figuren mit Aschenkrügen, Jünglinge mit gesenkten Fackeln, wie sie von den Alten gebildet wurden, oder architektonische Skulpturen, verschiedenartige Säulen im Charakter romantischer Stylzeiten, mit schönen Ornamenten und Einzelfiguren. Viele Werke seiner Hand zieren den Münchener Friedhof; auch sieht man derartige monumentale Arbeiten von ihm in mehren bairischen Provinzialstädten, z. B. in Donauwörth, Hohenaschau, Dachau etc. Für den Hochaltar der Münchener Liebfrauenkirche modellirte Entres ein 7 F. langes Relief, welches (in Erz gegossen) das heil. Abendmahl darstellt. Für den Kalvarienberg in Tölz führte er das Kolossalbild eines am Oelberge betenden Heilands höchst einfach in Sandstein aus. Das Antlitz dieses Christus ist erhebend und die ganze Gestalt von grossartiger Haltung. Später schnitzte Entres wieder mancherlei kirchliche Bildwerke in Holz, durch welche Arbeiten er sich den Namen eines der tüchtigsten Wiedererwecker der höhern Holzschnitzkunst erworben hat. In der Landshuter Jakobskirche sieht man sein über 9 F. hohes Crucifix aus Lindenholz, in der Franziskanerkirche derselben Stadt ein andres über 6 F. hohes, und ein drittes im Passauer Dome. Für die Kapelle des geistlichen Seminars zu München schnitzte er einen guten Hirten mit dem Lamm auf den Schultern, daneben die Apostel Peter und Paul. Um den vielen Aufträgen in Holz- und Marmorarbeiten zu genügen, beschäftigt Entres mehre wackere Gehilfen, die nach seinen Entwürfen und unter seiner Aufsicht schnitzen und meiseln. Eine seiner jüngsten Arbeiten, die man 1845 in Salzburg sah, ist die marmorne Brunnenfigur eines Knaben mit dem Fisch in der Hand. — Beiläufig mag erwähnt werden, dass sich in Entres Besitze ein seltenes Bildwerk aus romanischer Stylzeit befindet,

nämlich ein aus Holz geschnitztes, bemaltes und vergoldetes Abendmahl, das aus der kleinen Peterskirche, die noch zu Heinrichs des Löwen Zeit im J. 1176 ausserhalb des ehemaligen Münchens entstanden sein soll, gerettet worden ist. Auffassung und Styl dieses merkwürdigen Bildwerks mit seiner unbehilflichen Anordnung und Gruppirung der Figuren um den runden Tisch, mit der düstern Strenge der Gesichtsbildungen und den unverhältnissmässig kurzen Gestalten tragen das Gepräg der romanischen, von byzantinischem Einfluss noch stark durchdrungenen Kunstweise an sich.

Entresol, der franz. Ausdruck für das Halb- oder Zwischengeschoss zwischen zwei Stockwerken oder auch nur zwischen Theilen derselben, wenn Säle in den Stockwerken vorhanden sind, deren Höhe für die übrigen Zimmer zu bedeutend sein würde. Gewöhnlich dient das Entresol zu Wohnungen der Dienerschaft, zu Garderoben oder zu andern untergeordneten Zwecken.

Entretoise, Stichbalken.

Entrevoux bedeutet bei den Holzdecken den Zwischenraum zweier Balken, welcher ausgestakt oder mit Schrägboden versehen wird.

Enveloppe, der franz. Ausdruck für die zweite äussere Umwallung einer Festung innerhalb des Hauptgrabens und bedeckten Weges.

Enyalios, der Schlachtwüthige, ein in der Iliade häufig vorkommender Beiname des Ares (Mars), der auch schlechthin als andrer Name des Kriegsgottes gebraucht wird. Später kommt Enyalios als eigener Kriegsgott neben Ares vor, als dessen mit der Enyo erzeugter Sohn. In Sparta wurde, laut Pausanias, dem Ares Enyalios geopfert.

Enyo, der althellenische Name der Kriegsgöttin, welche als Begleiterin des Ares in der Schlacht erschien. (Iliade V. 33. 592.) Zu Athen stand im Tempel des Kriegsgottes auch ihre Bildsäule. (Pausanias I. 8, 5.) Weiter ausgebildet ward die Idee der Kriegsgöttin bei den kriegerischen Römern, die sich das in den Verbildlichungen nicht eben schöne Wesen der Bellona herausputzten.

Enzing-Müller, Joh. Michael, geb. 1804, ein trefflicher Schüler des trefflichen Albrecht Reindel zu Nürnberg, stach die schöne Maria mit dem Kinde nach J. Schraudolph, welche der Münchener Kunstverein seinen Mitgliedern als Geschenk für 1841 ausgab. (Das Format des Blattes ist Grossfolio, der Druck auf chines. Papier.) Im Dürerhaus zu Nürnberg sah R. v. Rettberg die Enzing-Müllersche Zeichnung eines leidenden dorngekrönten Heilandes von 1844.

Eos, die Göttin des Frühroths, welche die Tageshellung aus der Morgengegend heraufführt, war laut der hellenischen Mythe eine Tochter des Hyperion und der Theia oder Euryphaëssa, und als solche des Helios und der Selene Schwester. Bei den Römern lautet ihr Name *Aurora*. Um Göttern und Menschen das allerfreuende Licht zu bringen, erhebt sich die rosenfingrige Eos an jedem Morgen aus dem safranfarbigen Lager ihres Geliebten, des Tithonos, und fährt mit dem Gespann der schnellfüssigen Rosse Lampos und Phaëton vom Strom des Okeanos empor am Himmel hin. Aber sie bringt nicht allein die Morgenhellung; sie macht auch den Tag über die grosse Lichtfahrt durch alle Weltweiten mit ihrem Bruder Helios und vollendet ihre Bahn erst am Abend. An verschiednen Stellen dieser ihrer Bahn und zu den verschiedenen Zeiten des Tages gedacht, hat die Eos daher auch verschiedene Bedeutungen. So bezeichnet ihr Name den Morgen (Iliade 21, 111.), den Mittag oder Süden im Gegensatz zum Norden (Odyssee 10, 190.), das Tageslicht überhaupt (Iliade 2, 48; 7, 451.), ja den Tag schlechthin. (Odyssee 19, 571. Iliade 1, 492.) Daher tritt bei spätern griech. Dichtern (z. B. bei den Tragikern) die Göttin des Tageslichts, die Hemera, welche in Hesiods Theogonie als Tochter der Nacht und des Erebos noch von ihr verschieden ist, gradezu anstatt der Eos auf, und es werden von jener dieselben Sagen berichtet wie von dieser. Bei den römischen Poeten kehren meist die homerischen Vorstellungen der Göttin des Morgenroths wieder. Bei Ovid ruft Lucifer die Aurora und diese die Sonne hervor. Erwachend röthet Aurora den Osten und erschliesst das purpurne Thor und den rosenbestreuten Vorhof der Sonne. (Metamorphosen II. 112.)

Die selber so Reizendschöne verliebte sich auch in Schönheiten und hatte ihre Lust an Entführungen. So raubte Eos den schönen Orion (vergl. Odyssee V. 121. Apollodor I. 4.) und den nicht minder anmuthigen Erdensohn Kleitos, dessen Vater Mantios hiess. (Odyssee XV 250.) Ferner entführte die „goldenthronende Göttin“ den Tithonos, dem sie den Memnon und Emathion gebar. Sie bat den Zeus um Unsterblichkeit für Tithonos, versäumte aber, die Bitte um ewige Jugend hinzuzufügen. So lange ihm Kraft und Jugend blühte, wohnte er mit der Göttin am Okeanos, an den Enden der Erde. Als er zu altern begann, pflegte ihn Eos, bis endlich seine Stimme dahinschwand und seine Glieder völlig vertrockneten. Da verschloss sie

ihren Skelett gewordnen Geliebten in ein Gemach, oder verwandelte ihn in eine Cikade. — Für ihren Memnon, welchen Pindar „der Eos äthiopischen Sohn" nennt, erbat sie von Hephästos (Vulkan) Waffen zum Kampfe gegen Achill. Vergl. Virgils Aeneide VIII. 384. Ihre Thränen um Memnon fallen als Morgenthau nieder. — Einen vierten Mannsraub führte Eos am Kephalos auf dem Gipfel des Hymettos aus. Sie entführte denselben nach Syrien, zeugte mit ihm den Phaëton (oder den Tithonos, den Vater des Phaëton) und gab dann den gebrauchten Geliebten seiner Gattin Prokris zurück. — Ausserdem sagt die Fabel, dass sie dem Asträos die drei Winde Zephyros, Boreas und Notos, sowie den Morgenstern (Phosphoros) und die andern Gestirne geboren habe. Vergl. Hesiods Theogonie, V. 378.

In den homerischen Gedichten fährt Eos mit Zwiegespann; bei spätern Dichtern erscheint sie auch mit Viergespann. Das Aurorengespann ist rosig, purpurn oder safranfarbig, die Rosse sind weiss oder röthlich. Auch reitend auf dem geflügelten Pegasus, dem ihr von Zeus geschenkten Wunderrosse, oder fahrend mit demselben und fackeltragend wurde sie gedacht. Neben Helios erscheint sie als Führerin der Sonnenrosse. In der niedern Thierwelt ist ihr der Hahn heilig. — Dargestellt war sie am Giebelfelde der ältesten Basilika oder Königshalle (der Gerichtshalle des Archon Basileus) zu Athen, am Apollothrone zu Amyklä (an diesen beiden Orten als Entführerin des Kephalos) und am Zeusthrone zu Olympia (als Fürbittende für ihren Sohn Memnon). Von den auf uns gekommenen antiken Verbildlichungen sind bemerkenswerth: die Eos zu Wagen, s. Inghirami's *Monum. Etr. I.* 5. Millin's *Vases de Canosa* 5.; Helios und Eos, von Pan-Phosphoros geführt und mit ihrem Gespann von einem Schiffe sich erhebend, s. Passeri's *Pict. Etr. III.* 269.; Eos (durch Beischrift beglaubigt) mit der Fackel und bogenförmigem Gewande ein Ross führend, auf Münzen von Alexandria, s. Eckhel's *Syll.* 7. 3.; vier Heliosrosse führend, auf Münzen der *gens Plautia;* die Rosse anspannend, auf einer schönen Gemme, s. *Cab. d'Orléans I. pl.* 45. — Die Darstellungen der Eos in Beziehung zu Kephalos und Memnon s. in den Art. über letztere Fabelpersonen.

Malerische Darstellungen von Neuern. Berühmte Aurorenbilder von Dosso Dossi: die von diesem Ferraresen und dessen Bruder Giovan Battista seit 1554 ausgeführten Deckenfresken im Aurorensaale des herzogl. Palastes zu Ferrara. Ein grosses vortreffliches Deckengemälde von Guido Reni in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom: Aurora mit den Horen vor dem weissrossigen Gespanne des Phöbus Apollo. (Nach diesem Fresko Guido's, das noch im prächtigsten Farbenglanze leuchtet, hat Jakob Frey ein Hauptblatt im J. 1722 gestochen.) — Aeusserst poetisch hat Wilhelm Tischbein (in seinem Skizzenbuche) die Aurora aufgefasst. Hoch im Luftraum schwebt im weiten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben sieht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt und ihr holdes Antlitz sowie die nackten Sohlen erleuchtet. Um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln. Wie wir sonst, auf heiligen Bildern, um das Haupt der verklärten Gottesmutter Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, ebenso ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rothgesäumten Wölkchen des Morgendämmers bedeutungsvoll gestaltet sind. — Aurora und Cephalus, Gemälde von Paul Guérin, das durch den grossen Stich von Franz Forster bekannt ist. — Aurora von August v. Kloeber, im Besitz der Königin von Preussen.

Epernon, zum Departement de l'Eure et Loire gehörendes Städtchen an der Strasse von Paris nach Nantes, zwischen Maintenon und Rambouillet, weist die Reste eines von Hugo Capet erbauten Schlosses auf, welches unter Karl dem Siebenten durch die Engländer zerstört ward.

Eperon, der franz. Ausdruck für Strebepfeiler.

Epeus (oder Epelos nach griechischem Laut), zunächst Name eines Sohnes des Endymion. Ebenso hiess aber auch der weit berühmtere Sohn des Panopeus, der mit dreissig Schiffen von den cykladischen Inseln nach Troja zog. Dieser Epeus erbaute mit Hilfe der Göttin Pallas das hölzerne Ross, was unter dem Namen des Pferdes von Troja weltbekannt ist. Vergl. Odyssee VIII. 492. XI. 523. Laut Virgil (Aeneide II. 264.) stieg er selber mit in den Bauch dieses Riesenpferdes. Im Pallastempel zu Metapont zeigte man die Eisengeräthe, womit Epeus diesen Rosskoloss geschaffen hatte. Plato im Ion stellt ihn als Bildhauer neben Dädalos und Theodoros von Samos, und Pausanias weiss, dass von Epeus Schnitzbilder der Afrodite und des Hermes zu Argos standen. (Vergl. Panofka's Schrift über eine Anzahl antiker Weihgeschenke, S. 28.) — Während Epeus in der Iliade (Ges. XXXIII. 664.) als machtvoll und gewaltig und als ausgezeichnet im Faustkampfe geschildert wird (er besiegte

bei den Leichenspielen des Patroklos den Euryalos), wird er in spätern Nachrichten als bloser Diener und Wasserträger der Atriden dargestellt und wegen seiner Feigheit gebrandmarkt. Im Apollotempel zu Karthea auf der Insel Keos war er in dieser Eigenschaft gemalt. — Auf einem etruskischen Spiegel (mitgetheilt in Micali's *Antichi monumenti, tav.* 48.) sieht man Epeios mit dem Hephästos an dem trojanischen Pferde arbeitend.

Ephesische Göttin. Diese gewöhnlich, aber irrig eine Artemis (Diana) genannte Göttin der blühendsten, reichsten und üppigsten kleinasiatischen Stadt des Alterthums, einst weltberühmt durch ihren Prachttempel daselbst (vergl. Pausanias IV. 31. VII. 5.), war — nach fast allgemeiner Annahme der Alten selbst — eine von den Ioniern vorgefundene, in Kleinasien von uraltersher einheimische Wesenheit, die zur hellenischen (dorischen und arkadischen) Artemis nicht in mindester Beziehung stand, aber sonderbarer Weise deren Namen empfing. In der ephesischen Gottheit sah man die Fruchtbarkeit, die gebärende und ernährende Mutterkraft der Natur versinnlicht. Der obere Theil ihrer Bildsäule zeigt einen der sinnlichsten Venusberge, die je von der Kunst gebildet wurden, denn es wimmelt daran von Brüsten und Brüstchen. Für ihren Cultus waren Eunuchen als Priester bestellt. Der Oberpriester hiess Essën, Bienenkönig, weil die Biene das Symbol der Göttin zu Ephesus war. Der Dienst dieser seltsamen, an die Anaitis des Orients erinnernden Gottheit soll von Amazonen begründet worden sein. Daher bildeten auch die kleinasiatischen Künstler ionischer Herkunft diese sogen. Artemis als Beschützerin ihres ephesischen Heiligthums im Amazonenkostüm. Ihr Cultusbild war weit verbreitet und ward in späterer Kaiserzeit in Statuen und auf Münzen unzählige Male wiederholt. Die oben mit Brüsten, unten mit Thiergestalten bedeckte ephesische Artemis war übrigens ein Prototyp vieler andern kleinasiatischen Naturgöttinnen. So bestand das Bild der cilicischen Göttin, das sich auf Münzen erhalten hat, von oben bis unten aus weiblichen Brüsten, und ein Schleier verhüllte das Antlitz der geheimnissvollen Allmutter. Einzig in ihrer Art ist aber die Figur einer Artemis Priapine (*Diana Priapina*) auf Münzen der cilicischen Stadt Mallos. Wir sehen hier eine weibliche Gestalt mit einem Stern neben ihrem Haupte und mit einer langen Fackel in ihrer Rechten, in der Stellung (nur dass das Gesicht im Profil erscheint) der ephesischen Göttin ähnelnd, aber von oben bis unten mit aufgereckten Phallen besetzt. Also ein hermafroditisches Gegenstück des Bildes mit den vielen weiblichen Brüsten! Deutlicher konnte man ohne Zweifel die zeugende und gebärende Kraft der Natur nicht darstellen, als in diesen Bildern geschehen ist. Die eine der betreffenden Münzen ist unter Demetrius II. von Syrien, die andre unter Antoninus Pius geschlagen und nur letztre mit dem Stadtnamen Mallos versehn.

Ephesus, eine der Bedeutendsten unter den 12 ionischen Städten, welche in Kleinasien zu altgriechischer und römischer Zeit bestanden. Ihr Alter reicht hoch in die Sagengeschichtsperiode hinauf, was auch durch die sechs verschiedenen Namen (Alope, Morges, Ortygia, Ptelea, Samornia und Smyrna Trachea) bestätigt wird, die derselbe Ort vor Eintritt der historischen Zeit geführt hat. Laut der Sage ward der Ort durch Amazonen gegründet und dann durch Karier und Leleger bewohnt. Zuletzt setzten sich attische Auswanderer unter ihrem Führer Androklos, einem Sohne des letzten Athenerkönigs Kodros, noch vor dem J. 1000 vor Chr. in den Besitz des für den Handel höchst günstig gelegenen Platzes. Ephesus erblühte nun allmälig zum hellenischen Haupthandelsort des diesseit des Taurus liegenden Asiens. Durch das ganze Alterthum hindurch war diese Stadt von grösster commercieller Bedeutung; sprüchwörtlich waren ephesischer Luxus, ephesische Ueppigkeit und Weichlichkeit, welche sich bei der ionischen Bevölkerung als natürliche Folgen der hier aufgehäuften unsäglichen Reichthümer einstellten. Als gegen Anfang der christlichen Zeitrechnung andre Städte des griechischen Kleinasiens sanken, verblieb Ephesus nicht nur in seiner Blüte, sondern hob sich noch immer mehr. Zum Theil hatten zu diesem lang andauernden Glanze auch Begünstigungen von Seiten der Machthaber (z. B. des Lysimachus und des Attalus Philadelphus) beigetragen. Unter den Römern war Ephesus die Metropolis von Ionien nicht allein, sondern von der ganzen Provinz Asia. Der Apostel Paulus bildete hier eine der Urgemeinden des Christenthums, aus welcher sich eins der grössten Bisthümer entwickelte, dessen mit Patriarchenvorrechten begabter Bischof alle christlichen Gemeinden Kleinasiens zu seiner Diöcese zählte. Uebel zugerichtet ward Ephesus durch ein furchtbares Erdbeben unter Kaiser Tiberius, welches gleichzeitig dreizehn andre kleinasiatische Städte verwüstete. Tiberius stellte sie sämmtlich wieder her, wofür ihm die 14 Städte der Provinz Asia ein öffentliches Marmordenkmal ihrer Dankbarkeit auf dem Platze zu Pozzuoli errichteten. Die Basis dieses Monuments hat sich bis heute erhalten. Die Stadt Ephesus sieht man

daran zwischen den Stadtfiguren von Apollonia und Myrina dargestellt, und zwar als Artemis mit einem Thurm auf dem Haupte, woraus verschiedene Thiere hervorspringen, ähnlich den Thierbildungen am Untertheile des Cultusbildes der ephesischen Göttin. In der Linken zwei Kornähren und Mohnköpfe; den linken Fuss setzt sie auf eine tragische bärtige Maske. Noch hielt sich Ephesus ein paar Jahrhunderte, sank aber dann unter den Wirren der Völkerzüge bis zur trostlosen Ruinenstätte. Jetzt liegt an Ephesus Stelle der Ort Ayasaluk, dessen Name aus „Hagios Theologos" (einem Beinamen des Evangelisten Johannes, dem die Hauptkirche der christlich gewordnen Stadt geweiht war) türkisch verdreht ist.

Die grösste Merkwürdigkeit des heidnischen Ephesus war der von dem Gnossier Chersiphron erbaute, mit Asylrecht begabte Tempel der ephesischen Göttin, der in den Niederungen ausserhalb der Stadt lag. Bekanntlich wurde dieses Heiligthum in derselben Nacht, in welcher Alexander der Grosse geboren ward, ein Opfer der thörigtsten Ruhmsucht des Herostratus, der ihn bis auf die Mauern niederbrannte. Hierauf wetteiferten nun alle kleinasiatischen Griechen, das weltberühmte Heiligthum noch viel herrlicher wiederaufzubauen, und dieser neue Tempel ist es, den man zu den sieben Wunderwerken der Welt rechnete. Die Baumeister dieses ionischen Prachttempels waren Ktesiphon und dessen Sohn Metagenes, die von Knossus auf Kreta gebürtig waren. Um Rath bei diesem Tempelbau hatten die Ephesier auch den Theodoros von Samos befragt. Dass die Erstgenannten die wahren Obermeister des Prachtbaues waren, geht schon daraus hervor, dass im Alterthum eine von denselben verfasste Handschrift (die noch Vitruv vor Augen gehabt zu haben scheint) bekannt und geschätzt war, in welcher sie über ihre Verfahrungsweise bei diesem Bau und über die künstlichen mechanischen Vorrichtungen, mit deren Hilfe sie die ungeheuren Steine an dieser prächtigsten aller bisherigen hellenischen Tempelarchitekturen an Ort und Stelle gebracht hatten, genauen Bericht erstatteten. Den Ruf eines Weltwunders erlangte das Gebäude sowol durch seine Grösse und durch die Pracht seiner marmornen Säulen und Balken, als durch seine edeln und ungewöhnlichen Architekturformen. Zu den umfangreichsten Bauwerken des Alterthums zählend, hatte dieser Tempel eine achtsäulige Stirnseite und ringsumher eine Doppelreihe von Säulen, welche weiter gestellt und bedeutend schlanker waren als die der gleichzeitigen dorischen Gebäude. Somit war er Oktastylos, Dipteros, Diastylos und Hypäthros. Laut Vitruv (*de arch. IV.* 1.) waren die Säulen acht Diameter hoch. Man darf aus den Angaben Vitruvs und andrer römischer Autoren, welche wenigstens die Schrift des Ktesiphon und Metagenes vor Augen hatten, den Schluss ziehen, dass hier im Wesentlichen die Formen des ionischen Baustyls schon die charakteristische Ausbildung erlangt hatten, welche ihnen in den nachmaligen Bauten verblieb. Freilich mag manches Einzelne noch nicht völlig festgestellt gewesen sein; es fragt sich z. B., ob die Form der Polsterkapitelle schon ganz vollendet war. Uebrigens ist anzunehmen, dass diesem alten Hauptdenkmale ionischer Architektur ein in Vorderasien einheimischer Typus zu Grunde gelegen hat, der jedoch von dem griechischen Geiste so frei und unbefangen behandelt wurde, dass man das Resultat als ein völlig selbständiges und neues betrachten kann, bei welchem die Kühnheit und der Geschmack der Architekten gleich bewundernswerth sind. Die Steigerung der Säulenhöhe von vier auf acht Durchmesser der untern Säulendicke; das schöne Maas der Verjüngung, wo der obere Durchmesser nur ein Siebentel weniger als der untre misst, da bis dahin der Unterschied ein ganzes Viertel betrug; die Verbesserung der Kannelirung mit den breiten Stegen und tiefern Aushöhlungen in Vergleich zu der dorischen mit der flachen Vertiefung und den scharfen Stegen; das Kühne der Intercolumnien von drei Säulendicken bei steinernem und also dem Bruche ausgesetztem Gebälke, die Zierlichkeit der vielgegliederten Basis und des mannichfaltigen und anmuthigen Kapitells, das leichte Verhältniss des Gebälkes und die Weglassung der Triglyphen, diese durchgreifenden und harmonischen Neuerungen sind so wichtig und nachwirkend für die hellenische Architektur gewesen, dass man darin eine der seltnen Leistungen des Genius erkennen muss, wie sie von Zeit zu Zeit in die Geschichte eingreifen und gegen den ruhigen Gang der Entwickelung wie ein plötzlicher und überraschender Sprung erscheinen. (Aloys Hirt: Gesch. der Bauk. I. 254. Karl Schnaase: Gesch. der bild. Kunst bei den Alten, II. 196 ff.) — Jetzt ist kaum noch die Stelle zu erkennen, wo der Tempel gestanden. — Beschreibungen der ephesischen Ruinen finden sich in Prokesch' „Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien" II. 281 — 336; in dessen „Erinnerungen aus dem Orient" II. 93 — 145; in der „Reise des Herzogs von Ragusa" II. 217 ff.; in Schuberts „Reise in das Morgenland" I. 298 ff.; in Arundells *seven churches* 27 — 56; in Fellowes *excursion in Asia minor* 274 ff.; endlich in der *Revue des deux mondes* 1842. *Janv. 2me Livr.*

p. 165. (*J. J. Ampère: une course dans l'Asie mineure.*) — Einen Plan von Ephesus hat Kiepert auf Taf. XIX. seines Atlasses von Hellas und den hellenischen Kolonien aufzustellen versucht.

Ephesus war nicht allein voll von herrlichen Architekturen, sondern bot auch eine überschwengliche Fülle von Werken der gestaltenden und malenden Kunst. Hier hatte sich eine der blühendsten Schulen der Malerei gebildet und namentlich war Ephesus in Agesilaos Zeit ein wahres Emporium der Maler und Malereien aller Art. Als ephesische Künstler sind bekannt: Euenor, Zeuxis, Parrhasios (Euenors Sohn und Schüler), Ephoros und Arkesilaos, auch Apelles von Kolophon, der die Letztgenannten zu Lehrmeistern hatte und sich später der sikyonischen Schule des Pamphilos anschloss, und Andre mehr. Aus der nicht minder bedeutenden Bildnerschule, welche Ephesus aufwies, hebt sich namentlich die Bildgiesserfamilie Hegesias hervor, die man gewöhnlich in der dorischen Namensform Agasias erwähnt findet. Der berühmteste Erzbildner dieses Namens ist der als „Agasias des Dositheos Sohn" bezeichnete Meister jener Fechterstatue, die sich bis auf unsre Zeit erhalten hat und ungebührlicher Weise „Borghesischer Fechter" betitelt wird. Nächst diesem Meister, der etwa noch der alexandrinischen Zeit angehört, kommt ein „Agasias, Sohn des Menophilos" (etwa um ein Jahrhundert vor Christus) und ein dritter Agasias vor, welcher letztere auf einer Statue im Louvre (411.) Vater des Heraklides heisst. — Ueber die Kunstwerke zu Ephesus findet man Mittheilungen bei dem byzantinischen Autor Tzetzes, Chil. VIII. 198.

Ephraim der Syrer, Eremit und Kirchenlehrer, gestorben in Asturien im J. 378, erhält in den Darstellungen bisweilen eine Rolle oder ein Buch, womit auf seine theologischen Schriften und Hymnen hingedeutet wird. Ein Gemälde der Bestattung des heil. Ephraim, von einem griechischen Meister Emanuel Tranfurnari gemalt, findet sich im christlichen Museum der vatikanischen Bibliothek zu Rom. S. die Beschr. dieses werthvollen Ueberbleibsels byzantinischer Temperamalerei im Art. „Byzantinische Kunst." (B. II. S. 334.)

Ephrem Syrus; s. Ephraim.

Epiblemata, griechischer Ausdruck für die umgelegten Gewänder. Die übergezogenen hiessen Endymata.

Epidaurus, die berühmte Stadt des Heilgottes, lag auf der Akte der Argolis am Saronischen Meerbusen und hatte eine gemischte Bevölkerung von Ioniern, Kariern und Doriern. Sie bildete mit ihrem Gebiet einen eigenen Staat, welcher das östlich gelegne Trözen von dem eigentlichen Argolis trennte, und erhielt sich immer unabhängig von Argos. Hier hatte Asklepios (Aesculap), der Heiland der Hellenen, seinen Haupttempel. Das Heiligthum stand jedoch nicht in der Stadt selbst, sondern etwa eine deutsche Meile südwestlich in einem Thale, wo man noch heute die Trümmer der weitläufigen und mannichfaltigen Gebäude dieses ersten Kurortes der griechischen Welt antrifft. Noch Kaiser Antoninus sorgte für Erweiterung der mit dem Tempel zusammenhängenden Kranken- und Gebäranstalten. Die Stadt heisst noch jetzt Epidauro, die Tempelruinen Jero. Berühmtheit hatte auch das Epidaurische Theater, welches um die 90. Olympiade entstanden und ein Werk des Polykleitos war. Es galt an Schönheit und Ebenmaas für das erste aller hellenischen Theater. Noch ist Einiges von den sehr zweckmässig angelegten Stufen übrig. (Vergl. Clarke's *Travels II. II. p.* 60. Donaldson's *Antiq. of Athens, Suppl. p.* 41. *pl.* 1.) Der Stadt genüber auf einer Landzunge stand ein Heräon; auch hatte Epidaurus am Tempel des Poseidon zu Kalauria Antheil.

Epidius Nuncionus, der Gründer von Nocera, ist dargestellt (wie Avellino vermuthet) auf Münzen dieser Kolonie. Man sehe Millingen's *Méd. In. pl.* 1, 7. *p.* 14.

Epigrypon heisst in der Aristotelischen Physiognomik die Nasenart, welche mit dem Profil des Raben verglichen wird.

Epigunis, griechischer Ausdruck für den *musculus magnus internus* der Schenkel, dessen hervortretende Form für männliche Bildungen charakteristisch ist. Die Epigunis ist schon in der Odyssee das Wahrzeichen einer kräftigen Muskulatur, weil sie bei hoher Schürzung des Gewandes in ihrer Rundung hervortrat.

Epikurios, d. h. der Helfende, ein Beiname des Apollo, den derselbe zu Bassae in Arkadien führte. Hier hatte der Gott, weil er das Land von einer Seuche errettet, als Apollon Epikurios einen schönen Tempel, der von Iktinos dem Athener erbaut worden war.

Epinal, Hauptstadt des französ. Departements der Vogesen, liegt an der Mosel in sehr anmuthiger, von Hügeln durchschnittener Gegend, weist zwölf Kirchen auf (über die uns genügende Notizen mangeln) und besitzt eine 17,000 Bände starke Bibliothek sowie ein kleines aus erlesenen Gegenständen der Kunst gebildetes Museum. In die-

ser alten lotharingischen Stadt, die jetzt etwa 9000 Bewohner zählt, wurde Claude Gelée, genannt Lorrain (der Lothringer), geboren. Drei kostbare Bände mit Zeichnungen von seiner Hand finden sich seit 1845 auf der gedachten Bibliothek, wohin sie der Buchhändler Hingray geschenkt hat. In ebenbemerktem Jahre ward der Bildhauer Desbeufs in Paris mit Errichtung eines Monuments für den grossen Maler, der in der Landschaft ein Klassiker heissen darf, von dessen Vaterstadt beauftragt.

Epische Darstellung. — Das epische Gedicht (Epos, Heldengedicht) entwickelt eine grosse Begebenheit, an welche sich wichtige Folgen knüpfen. In der bildenden Kunst eignen sich die Reliefbildnerei in Wand- oder Mauerfriesen und die über die umfänglichsten Flächen gebietende Fresko- und Wachsmalerei, sowie die Oelmalerei, der sich auf Leinwand ein gleichfalls ansehnlicher Spielraum bietet, vornehmlich zur Darstellung des epischen Stoffes, zur Schilderung einer grossartigen Handlung. Indess wird der Künstler nicht wie der Dichter diese Aufeinanderfolge der einzelnen Vorfälle, Scenen u. s. w., welche das Ganze bilden, im Zusammenhange darstellen können. Die Verbindungsglieder (bei dem Dichter oft nur einzelne Worte, geschickte Wendungen, schlagende, treffende Uebergänge) bleiben dem bildenden Künstler versagt, und so muss sich derselbe mit seinen ihm für die Darstellung zu Gebote stehenden darauf beschränken, lediglich das Wesentliche oder den Blütenpunkt der Begebenheiten, aus welchem die Folgen wie die Frucht sich entwickeln und erkennen lassen, in möglichst klare Veranschaulichung zu bringen. Der bildliche Darsteller kann und darf nur den Augenblick einer Begebenheit oder jene Scene vorführen, welche eine ganze Reihe von Vorfällen in sich schliesst, sichtbar werden oder doch ahnen lässt. Diesen Moment richtig zu wählen, treffend zu zeichnen und allgemein verständlich auszubilden, ist die bedeutende Aufgabe, in deren Lösung sich der Meister und wahrhaft epische Künstler offenbart. Das epische Bild, gehöre es nun der Plastik oder der Malerei an, ist also die Darstellung irgend einer bedeutsamen Handlung aus dem menschlichen Leben alter oder neuer Zeit, ferner oder naher Völker, geschehener oder erdachter Zustände. Dieselbe muss in jedem Fall wahr oder wahrscheinlich, d. h. der historischen Zeit und Wirklichkeit oder überhaupt der Geschichtsmöglichkeit entsprechend sein, oder mit andern Worten: die bildlich zu schildernden Zustände müssen als natur- und kunstgemässe sich herausstellen und nichts Widersprechendes in sich haben. Das epische Kunstwerk ist immer nur ein Bruchstück, wenn auch bedeutsames Stück aus irgend einem klassischen oder romantischen, mehr und minder geschichtlichen oder rein poetischen Epos, oft die Quintessenz des Epos, aber nie dieses (das Gedicht) selbst. Das bildlich erzählende Kunstwerk ist also gegen das dichterische bedeutend beschränkt, gewährt aber in seiner Beschränkung das concentrirteste Geschichtsbild, indem es eine Haupthandlung mit kürzester, aber anschaulichster Andeutung der wichtigsten Vor- und Nachverhältnisse zur Unmittelbarkeit bringt, so dass alle Gestalten in offenbar auf einander bezüglicher Bewegung oder auf den Hauptgegenstand (Helden) gerichtet sind, mithin das Auge des Beschauers sofort auf den Schwerpunkt der Darstellung leiten. Ist dies im Kunstwerke mit Geist erstrebt und durch Meisterhand glücklich ausgeführt, so wird das Ganze als ein abgerundetes und harmonisches Zusammenspiel der verschiedensten beziehungsreichen Einzelheiten, die im Mittelpunkte Vereinigung und Abschluss finden, das Auge des Betrachtenden nicht nur anziehen, sondern nachhaltig fesseln.

Epistylion bedeutet in der Tektonik der Hellenen das erste Glied des vom Abakus vorbereiteten Oberbaues, des Pterons oder der Deckengliederung, welche über dem Innerraume schwebend gehalten wird, indem sich von Säule zu Säule das Epistyl, von Epistyl zu Epistyl der Balken, von Balken zu Balken die Kreuzgurte oder Stroteren spannen. Das Epistyl wird von den Alten selbst ausdrücklich als ein gespanntes Gurtband bezeichnet; Zone nennt es auch Pausanias bei Beschreibung des olympischen Zeustempels.

Epitaphios (*Epitaphius*) hiess bei den Alten der Lobsalm bei Leichenfeiern, die Leichenrede. Was die Neuern unter Epitaphien verstehn, sind nicht oratorische Ehrennachreden, sondern Ehrenmale zum Gedächtniss Verstorbener an den Wänden und Pfeilern der Kirche. Epitaphien sind also stehende Todtenmale, Gedächtnisstafeln, Denksteine etc., und unterscheiden sich als Ehrenmale über dem Boden von den auf dem Boden liegenden und grabdeckenden Denkmalen, Leichensteinen und Tumben. Die Epitaphien waren im ganzen Mittelalter hochbeliebt und viele der kunstbedeutsamsten Skulpturwerke, welche aus den Zeiten des romanischen und germanischen Styles übrig sind, gehören dieser Art Denkmalen an. Man brachte sie gern in der Nähe der Grabstätte selbst an, und zwar in mannichfaltigen Formen: als

Standbilder und Reliefplatten aus Erz und Stein, als Tafeln mit Schnitzwerk und Malerei etc. Auch Waffen, Rüstungs- und Trachtstücke, Trauerfahnen und Wappenschilder, über oder an der Grabstätte angebracht, sind zu den Epitaphien zu rechnen.

Epomis bedeutet (wie aus Euripides Hekuba 558. und aus Athenäus XIII. hervorzugehen scheint) den Zipfel des halben Oberchitons der hellenischen Frauen, welcher an der Schulter mit einer Fibula festgehalten ward. Indess mag man auch das blos durch Ueberschlag des obern Theils des Chitonzeuges gebildete Obergewand selbst (wofür die ziemlich identischen attischen Ausdrücke Hemidiploïdion, Krokotidion und Enkyklon in Aristophanes' Ekklesiasten vorkommen) mit Epomis bezeichnet haben.

Epona, eine altitalische Gottheit, welche als Beschützerin der Pferde, Maulthiere und Esel, überhaupt des Zugviehes verehrt ward. In den Ställen waren ihre Bilder in Nischen aufgestellt oder auch blos an die Wand gemalt. Auch öffentliche Denkmale in Form kleiner Tempel (*aedicula*) wurden dieser Schutzpatronin der Zug- und Lastthiere und des Fuhrwesens überhaupt geweiht. Der Cultus der Epona verblieb heimisch in den niedern römischen Volksklassen, während die höhern Stände, nachdem diese sich noblere ausländische Götter angeschafft hatten, mit Nasenrümpfen auf die Stallgöttin der Plebejer herabsahen. Aus Plutarchs Parallelen (T. VIII. S. 429 ed. Hutten) erfährt man, dass Agesilaus im dritten Buche seiner italischen Geschichte den römischen Mythus von der Epona hellenisirt hat. Fulvius Stellus nämlich soll sich mit einer Stute begattet haben, aus welcher Liebschaft eine schöne Jungfrau hervorgegangen sei, die man Hippona genannt habe.

Equesterstatue, Reiterstandbild.

Eranno, die Anmuthige, Name einer Nymfe, die in Begleitung der Grazien vorkommt; so z. B. auf dem Votivrelief, welches in Gerhard's und Panofka's Beschr. der antiken Bildwerke Neapels (I. S. 82, 83) besprochen wird.

Erasmus der Heilige, einer der vierzehn Nothhelfer, war Bischof und Märtyrer in der Diocletianischen Zeit. Sein Cultustag fällt auf den dritten Juni. In den Darstellungen dieses Heiligen kommt als eins der seltneren Marterwerkzeuge die Winde vor. Er hält eine solche in der Hand, weil ihm damit die Eingeweide aus dem Leibe gewunden wurden. Daher wird er auch von dem heidenhaft glaubenden niedern Christenvolke als Patron des Unterleibes angerufen. Aus seiner Legende ist anzuführen, dass ihn Engel besuchten und dass ihn ein Rabe in der Einöde auf dem Gebirge Libanon ernährte. — Das scheussliche Erasmusmartyrium ist leider recht häufig zur Darstellung gewählt worden. Anführenswerth von solchen Marterbildern ist zunächst das Mittelbild eines Altärchens, welches dem Justus van Gent zuzuschreiben ist und sich in einer Seitenkapelle der Peterskirche zu Löwen befindet. In einer höchst einfachen Landschaft liegt der heilige Erasmus ruhig hingestreckt auf der Marterbank, mager, doch nicht dürr, die ganze Figur richtig gezeichnet, in den Zügen bei fester Seelenfassung die stille Erwartung gesteigerter Qualen. Von den beiden Knechten, die ihm die Eingeweide auf das Sauberste aus dem Leibe winden, beisst sich der Eine in die Lippen, zuschauend, ob es nicht zuviel für den Gepeinigten werde. Umher stehen vier andre Figuren, der Befehlshaber keck hinblickend, doch ohne Wuth oder Zorn, die Uebrigen sinnend in sich gekehrt. — Die Marter des heil. Erasmus, Holzschnitt von Lukas Kranach. — Sodann nennen wir ein Gemälde des St. Erasmus mit St. Rochus von Licinio da Pordenone (in der Kirche San Marco zu Pordenone) und das berühmte Erasmusmartyrium von Nicolas Poussin, ein grosses Altarbild im Vatikan, welches durch höchste Gediegenheit des Styles die Scheusslichkeit des Gegenstandes beinahe vergessen lässt.

Erasmus von Roterdam. — Ein berühmtes Bildniss dieses berühmten Gelehrten und Zeitgenossen der Reformatoren hat man von der Meisterhand des jüngern Hans Holbein. Man trifft dasselbe neben einer guten Anzahl andrer Holbeinscher Gemälde unter Nr. 18 im städtischen Museum zu Basel. Es zeigt den Erasmus im Profil, halblebensgross, schreibend, mit schwarzer Kappe und weitem Rocke, auf grünem Grunde. Der gelehrte Forscher, wie der feine Satiriker und selbst der berechnende vormalige Ordensmann, der zwar der Reformation zugethan ist, aber sie doch lieber indirekt und möglichst geräuschlos fördern als sich persönlich in den eigentlichen Kampf selbst begeben will, spricht deutlich aus diesem Charakterbilde. Der physiognomische Grundzug ist der des durchgebildetsten Verstandes; um den Mund ist zugleich Freundlichkeit und Anmuth verbreitet. Mit der geistreichen Auffassung stimmt zusammen die technische Vollendung. Das Bild scheint mehr durch einen Zauber als durch blose Menschenhände entstanden zu sein, da es durchweg eine fast ätherische Reinheit, Durchsichtigkeit, Zartheit und Wärme hat. Nur in die

Haare muss sich ein Neuerer verwirrt haben, wiewohl dieser Nachpinsel nicht bedeutend geschadet hat. Basel, das auf den Rotterdamer Erasmus stolz sein darf, besitzt in diesem Ebenbilde einen geschichtlich und künstlerisch unabschätzbaren Schatz. Es stellt ihn älter dar als ein andres Holbeinsches Erasmusporträt im Louvre zu Paris. Dr. Waagen sagt vom Basler Hauptexemplar, dass er dasselbe minder warm im Lokaltone, aber feiner modellirt finde als das Bildniss zu Paris, und dass es etwa derselben Zeit angehöre, in welcher [1529] das unter Nr. 12 in der Basler Samml. befindliche Familiengemälde (Holbein mit Frau und Kindern) entstanden sein mag. Unter Nr. 6 derselben Samml. ist noch ein kleines, aber ebenfalls ächtes und schönes Holbeinsches Bildniss des Erasmus vorhanden. Nach dem Bilde im Louvre hat Franz Jakob Dequevauviller gestochen. Von Holbein selbst hat man einen berühmten Holzschnitt, welcher den Erasmus (mit dem Terminus) in ganzer Figur vorstellt. Auf der Basler Bibliothek findet man nebst einem trefflichen Abdrucke auch noch den alten Holzstock. (Die Aufzeichnung auf Holz gehört Holbein unbedingt an; ob er jedoch selbst Hand an den Schnitt gelegt, bleibt unentschieden.) Ebendaselbst befindet sich das berühmte Exemplar der bei Froben im J. 1514 erschienenen Ausgabe des Lobes der Narrheit von Erasmus Roterdamus, wo Holbein auf dem breiten Rande nicht weniger denn 83 sehr geistreiche Federzeichnungen gemacht hat. Eine derselben stellt den an seinem Pulte schreibenden Erasmus dar. Dieser scherzte über das Bild, schrieb aber zur Vergeltung zu einer andern Zeichnung, welche einen Zecher darstellt, der ein Mädchen umarmt, den Namen Holbein. — An einer Säule unfern vom Chore steht im Basler Münster der grosse marmorne Grabstein des Erasmus mit goldner lateinischer Inschrift, zufolge welcher Bonifacius Amerbach und Hieronymus Froben ihm diesen Denkstein setzten. Im obern Theile des Epitaphs, welcher die bekannten Verdienste des 1536 zu Basel verstorbenen Roterdamers schildert, sieht man das Reliefbild des römischen Grenzgottes Terminus, welcher symbolisch den Termin andeutet, nach dessen Ablaufe das menschliche Leben endet.

Erato; s. den Art. *Musen*.

Erbach, ein stattliches Bergschloss, etliche Stunden von Ulm, imponirt schon dem Wanderer im Donauthale von Weitem durch seine massige Gebäulichkeit, bietet aber auch, wenn man bis an den Fuss des Berges die etwas einfache Gegend zurückgelegt hat und aufsteigend in die Nähe der Burg kommt, überraschende malerische Ansichten, wozu die runden, vier Stock hohen Eckthürme und Anlagen früherer Befestigung, umgeben von schönen grossen Baumgruppen, ein kräftiges Bild für den Vordergrund geben, während die Durchblicke auf die südwestliche Ferne mit ihrer Gebirgskette am Horizont und gegen Osten Ulm mit seinem schwarzen ernsten Münster am Spiegel des Donaustromes den interessantesten Hintergrund bilden. Das freundliche saubere Dorf liegt bei diesem Standpunkte hart am Rücken, zur Linken seiner Länge nach am Bergeshang hinziehend; rechts oben aber die Dorfkirche mit ihrem schlanken, im sogen. Jesuitenstyl erbauten Thurme. — Das Schloss mag um Mitte des 16. Jahrh. auf viel älteren, ja vielleicht römischen Substruktionen erbaut sein. Es bildet im Aeussern zwei grosse, hart mit einander verbundene, vier Stock hohe Häuser, die Zinnengiebel gegen Morgen und Abend gekehrt, mit den bereits erwähnten Eckthürmen. Rings um das Ganze führt ein Graben mit Mauerwerk und kleineren Thürmen. Hat man vom Dorf aus die vormalige Zugbrücke passirt und kommt man nun durch das Thorhaus (den offenbar ältesten Theil aller Gebäulichkeiten) in den grossen Schlosshof und über denselben weiter gradaus gehend in das Schloss selbst, so entspricht auch das Innere dem Aeusseren ganz, wozu namentlich die gewölbte Eingangshalle (in deren Hintergrund die Kapelle mit fünfseitigem Abschluss angesetzt ist), die breite Treppe, die geräumigen mit Backsteinplatten belegten Fluren und die getäfelten Decken das ihrige beitragen. Alles hell und aus jedem der vielen Fenster eine schöne Aussicht. Es lässt sich wohl glauben, dass vor fast dreihundert Jahren ein kaiserlicher Prinz, der Erzherzog Ferdinand von Oesterreich mit seiner Gemahlin Philippine Welser öfter im Sommer hier wohnen mochte; die Thürfassungen von tyrolischem Marmor und einige Kamine mit Skulpturen im Renaissancestyl weisen noch besonders auf solche Gäste hin. — Jetzt sind die bewohnten Theile des Schlosses modernisirt. Man findet daselbst viele Gemälde auf Leinwand, zumal Familienbildnisse, auch Geschichtsbilder aus italiänischer Schule und einige ausgezeichnete niederländische Thierstücke und Still-Leben. Altdeutsche Gemälde vermisst man; dagegen findet sich in dem schon erwähnten Thorhause (einem in seiner Anlange viereckigen Bau von glattgefugten Buckelquadern mit Giebeldach und halbrund geschlossenen Thoröffnungen) hinter einem Thorflügel an der Wand eine lebensgrosse, fünf bis sechs Fuss hohe bemalte Holzfigur des heiligen Alexius, welche mit dem Namen des Bildschnitzers M. B. Loscher und dem Da-

tum 1513 versehen ist. Die starkbärtige Gestalt, in ein einfaches Gewand gehüllt, ist auf dem Boden liegend und der Kopf auf einer Treppenstufe ruhend gedacht, denn laut der Legende war Alexius, der Sohn eines römischen Statthalters, an seinem Hochzeitstage entflohen, hatte sich dem beschaulichen Leben gewidmet und war später wieder nach Rom gekommen, wo er unerkannt als Bettler ein Asyl im Hause seiner Aeltern fand und sich erst kurz vor seinem um das J. 400 erfolgten Tode zu erkennen gab. Die Schnitzfigur ist vollkommen rund, nicht schlecht gearbeitet und noch gut erhalten. Ob sie von Alters her diesem Orte angehörte oder woher sie gekommen, bleibt noch zu ermitteln. — In den untern gewölbten Räumen des Schlosses trifft man neben vielen alten Papieren und Stammbaumzeichnungen auch noch Reste einer ehemaligen Bibliothek, Gypspasten- und Naturaliensammlung. — Vom Erbacher Schloss, dessen schöne Gartenanlagen ebenfalls einen Blick verdienen, führt ein aussichtsvoller Fussweg auf den Bergrücken nach Oberdischingen, wo über und zu den Seiten der Hauptthür der neuen Kirche sieben altdeutsche, aus der Klosterkirche von Blaubeuren hieher versetzte grosse steinerne Tafeln mit stark erhobenen Arbeiten eingelassen sind, welche als werthvolle Werke aus der Syrlinschen Bildhauerschule gerühmt werden.

Erbach, ein Grafensitz unweit Heidelberg, in der Odenwaldgegend, enthält im Schloss eine Sammlung antiker Bildwerke, welche von einem kunstsinnigen Grafen im vorigen Jahrhundert angelegt worden ist. Man sieht hier eine lebensgrosse sitzende Marmorstatue des Kaisers Trajan, die von sehr gutem Motiv, aber in der Ausführung nicht vorzüglich ist; ein überlebensgrosses stehendes Marmorbild des Kaisers Hadrian von ziemlich roher Arbeit, und eine behelmte Marmorbüste des ältern Drusus mit der Inschrift: *Nero Claudius Drusus Germanicus.* Diese leider an einigen Stellen beschädigte Büste scheint das wichtigste Stück der Sammlung zu sein. Die edlen Züge des Gesichts sind lebendig und weich durchgebildet. — Ausserdem findet man Marmorbüsten, welche den Herodot, den Miltiades, Alexander den Grossen, den makedonischen Perseus, den jungen Tiberius, den Germanicus und dessen Gemahlin Agrippina, und den Caracalla vorstellen sollen. — Unter den Reliefs ist vornehmlich anziehend ein schlafender Endymion mit seinem Hunde, in lebensgrosser Darstellung, die jedoch nur bis zu den Knieen vorhanden ist. Auch die Reliefbilder einer Muse und eines Antinous sind bemerkenswerth. — Unter den Anticaglien, welche dieser Sammlung sich anschliessen, findet man viele bemalte Thonvasen. Die meisten davon zeichnen sich mehr durch die Schönheit der Formen als durch die flüchtigen fabrikmässigen Malereien der gelben Figuren auf schwarzem Grunde aus. Die Vorstellungen der Mehrzahl gehört den bacchischen Mysterien an. Eine ist von ansehnlicher Grösse. Von Vasen hieratischen Styls, mit schwarzen Figuren auf gelbem Grunde, sind nur wenige vorhanden. Eine derselben stellt einen sehr lebhaften Zweikampf von Helden vor, wobei zwei Heroide. Auf einer andern sieht man den Hermes mit dem Spitzbart und den alterthümlich geformten Fussflügeln. Auf einer dritten macht sich ein mit gewaltigem Schritt ausgreifender Läufer bemerklich. — Im ersten Bande der Abhandlungen Friedrich Creuzer's „zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst" (Leipzig u. Darmstadt 1846) werden zur Abhandlung über Raoul Rochette's „*Monumens*" auf einer lithographirten Tafel zwei Erbachsche Vasen alten Styles vorgeführt, welche den Hermes, der die drei Göttinnen zum Paris geleitet, als Hauptgegenstand aufweisen. Die eine dieser Vasen stellt auf der obern Seite ein Siegesopfer dar, welches betende Männer- und Frauenpaare der Afrodite als der Göttin darbringen, die durch das Urtheil des Paris den Sieg der Schönheit gewonnen hat.

Erdenleben, oder das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode, dem Schritte ins Jenseits, ist von den Alten und Neuern öfter zum Gegenstande sinnbildlicher Darstellungen erkoren worden. Eine der merkwürdigsten und schönsten symbolischen Verbildlichungen des ganzen irdischen Lebens und Strebens bis zur Himmelfahrt der Menschheit findet man an den beiden Hauptseiten des sogen. Pamfilischen Sarkofags im Kapitolinischen Museo zu Rom. Die Seitenreliefs dieses aus spätrömischer Zeit datirenden Todtenkastens bilden neben einander gedacht ein einziges Ganze, das sich in fünf Theile oder Akte zerlegen lässt. Die Bildung und Belebung des Menschen durch Prometheus und Pallas macht als der Beginn, die Entseelung des Menschen als das Ende des Lebensdrama's den Mittelpunkt des Sarkofags. Die beiden Enden sind Adam und Eva unter dem verhängnissvollen Apfelbaume auf der einen, der Kaukasus mit dem Schlangenmann auf der andern Seite. Einerseits sind noch die Schicksalsgöttinnen und die vier Elemente, andrerseits die Bestrafung des gefesselten Prometheus am Kaukasus zu sehen. So zerfällt das Ganze in folgende Theile: 1) Prometheus der Menschenbildner nebst der Pallas und den zwei

Schicksalsgöttinnen. 2) Eros und Psyche zwischen den Elementen. 3) Adam und Eva unter dem Baume des Lebens und der Erkenntniss (Erfahrung). 4) Die Entseelung, mit der Todtenparze zur Seite und mit dem Hermes als Psychopompos, als Entführer der Psyche. 5) Der gefesselte und befreite Prometheus auf dem Kaukasus.

I. Dem vollendeten Menschenbilde, das der Thonbildner Prometheus mit seinem Bossirholze geschaffen hat, setzt Minerva auf den Kopf den allein alle Seelenorgane habenden Psycheschmetterling. Schon erglüht der alldurchdringende Lebensfunke in dem Belebten; dies beweist die leise Bewegung und Einbiegung des linken Schenkels. Mit Staunen blickt Prometheus selbst auf das neubelebte Thonbild, sein Geschöpf. (Das animalische Leben konnte Prometheus mit der Fackel geben, aber die göttliche Psyche kommt ihm durch Minerva, weil diese aus Jupiters Haupte als dessen verkörperter Machtgedanke entsprang. Verständig ist die Eule auf dem Schilde Minervens sitzend so gestellt, dass es scheint, als habe sie dem Menschenbilde etwas zuzuflüstern. Der Baum, der oben zu sehen ist, lässt eine Doppeldeutung zu, indem er an den Oelbaum, womit Minerva die Welt beglückte, und zugleich an den Lebensbaum des Paradieses denken lässt.) Auch neuere Bildner haben die Bildung und Belebung des Menschen bearbeitet, z. B. Thorwaldsen in einem der für ein öffentliches Gebäude der dänischen Hauptstadt erfundenen Medaillons. Dies Rundrelief (Nr. 20 in der Sammlung: *le Statue e li Bassi-Rilievi inventati e scolpiti in marmo dal Cav. Alberto Thorwaldson, scultore Danese*, von Riepenhausen und Mori gezeichnet und gestochen, Rom 1811) ist in der Composition äusserst einfach. Minerva im langen Peplos ist blos durch den Helm beglaubigt. Der auf die Basis gestellte Mensch wird zum Dädalischen Werke, bewegt Hände und Füsse, und blickt aufwärts zu seiner Beleberin, die den Schmetterling aufs Haupt setzt. Prometheus sieht mit frohem Ausdrucke des ruhigen Staunens zu, das Bildwerkzeug in den überkreuzten Händen haltend.

Hinter und neben dem Menschenbildner stehen auf dem Sarkofagrelief zwei Schicksalsgöttinnen, die eine den Lebensfaden spinnend, die andre auf die Sternkugel mit dem Radius zeigend. Wir denken uns freilich die Parzen nur immer als Todtengöttinnen, allein sie sind mit der Eileithyia Geburtsgöttinnen, wie denn auch *Parca* nach Varro's Erklärung soviel als *Parta* ist. (Hiermit muss ein vordem im Palast der Sacchetti befindlich gewesener Sarkofag verglichen werden, der in den *Admirandis Rom.* Nr. 65 abgebildet und von Bartholinus in einem besondern Commentare *de puerperio* erläutert worden ist. Da stehen auch nur zwei Parzen; die eine punktirt gleichfalls das Horoskop auf der Kugel.) In den zwei Parzen aber ist der Grundgedanke des astrologischen Glaubens ausgesprochen, nämlich dass die Geburtsstunde über das ganze Schicksal des Menschen entscheide.

II. Die vier Elemente mit Eros und Psyche. Einige Erklärer dieses Theils des Pamfilischen Sarkofagreliefs haben die hier allegorisirten Elemente als die vier Grundstoffe angenommen, aus welchen der Mensch zusammengesetzt sei. Allein da wäre kein Zusammenhang mit der vorausgehenden Darstellung, denn da der Künstler einmal die Bildung durch Prometheus und die Belebung durch Pallas Athena angedeutet hat, so wird er schwerlich diese Composition noch einmal versinnbilden wollen. Weit richtiger wird wohl der Sinn erfasst, wenn man die zweite Zusammenstellung für eine Allegorie des menschlichen Lebens überhaupt annimmt. Damit stimmt die Gruppe von Amor und Psyche sehr gut überein, welche (der berühmten florentinischen Gruppe völlig gleichend in der Stellung und Umarmung) gleichsam den Mittelpunkt dieser vier Elemente bildet. Das Tagewerk wird durch die oben emporsteigende, aufgehende Aurora bezeichnet. Es sind nur drei Rosse, mit welchen die Figur dahinfährt. Dies mag bezüglich der Morgenröthe allegorisch auf die drei Horen oder Jahreszeiten zu deuten sein. Wäre die Figur der Sonnengott, so dürften die Stralen ums Haupt und das vierte Ross nicht fehlen. Auch würde Phoibos unbekleidet erscheinen; hier hat die Figur jedoch eine mächtige Tunika und einen vom Morgenwinde zurückgewehten Mantel. So ist Eos als die Erweckerin zur Tagesarbeit sehr passend hinaufgestellt. Als Vertreter des Lebens auf dem Wasser, des mühvollen Schiffer- und Fischerberufes, erscheint der Ozean, angekündigt durch seinen das Seemuschelhorn (die Buccina) blasenden Triton. Ozean (Okeanos) ist zugleich der ewige unsterbliche Vater der Götter und Menschen. Alle Flüsse des Lebens entströmen ihm. Sehr passend ist seine Stellung hinter der Aurora, weil diese aus ihm, der ältesten Vorstellung gemäss, emporsteigt. Als Vertreter des Feuers und der Geschäfte durchs Feuer steht die vulkanische Schmiede da: drei Kyklopen, deren einer den Blasebalg hinter der Grotte besorgt, und der bemützte Vulkan (Hephästos) selbst. Nicht ohne guten Grund hat der Sarkofagbildner seiner Darstellung

Bildung und Belebung des Menschen. Tod und Himmelfahrt.

Adam und Eva. Die vier Elemente. Eros und Psyche, und die Erdgöttin.

der Kyklopenarbeit die grösste Ausführlichkeit und die hervorstechendsten Gestalten gewidmet, denn die ganze Fabel des Menschenbildners Prometheus bezieht sich ja auf die Mittheilung des Feuers und der Metallschmelzung und Zubereitung durchs Feuer. So ist hier in der Schmiede Vulkans die ganze Technologie und die Verarbeitung der Naturprodukte durchs Feuer enthalten. Indem nun der Künstler die Vulkan- und Kyklopenarbeit zum Repräsentanten des Feuers macht, zeigt er uns auch recht eigentlich alle Kämpfe mit dem verderblichsten Elemente, dem der Mensch ausgesetzt ist und das unser Schiller in seiner Glocke so schön besungen hat. Endlich kommt die liegende Figur der Gäa (Erde) in Betracht, die auf allen antiken Sargkasten, wo sie angebracht erscheint, so ziemlich gleichartig vorgestellt ist. Man hat insbesondere auf den Pinienapfel auf ihrem Füllhorne zu achten. Auch ihr weggewandtes Gesicht ist nicht ohne Bedeutung.

III. Die Protoplasti: Adam und Eva. Man hat geglaubt, der heidnische Inhalt des Ganzen erlaube nicht an diese Voraltern zu denken, vielmehr werde dies Paar zwei eingekerkerte Seelen (die Menschwerdung nach Platonischen Begriffen) bedeuten sollen. Aber, fragt man, was macht dann der Baum dabei und das Reichen des Mannes nach der Frucht dieses Baumes? Und warum bedeckt sich die Frau mit beiden Händen die Scham, was doch gar nicht nach Art der mediceischen Venus ist? Ueberall, wo Adam und Eva auf altchristlichen Sarkofagen erscheinen, bedeckt sich die Menschenmutter so die Scham mit beiden Händen. Es ist unzweifelhaft, dass hier mosaische Sage mit der allegorisirten Mythe des Hellenismus zusammenfliesst. Auch die Figur des Ophiuchos gehört hieher: es ist Jehova und die Schlange. Freilich bleibt es räthselhaft, dass der Bildner die Schlange der Paradiesessage nicht um den Baum wand, sondern unerhörterweise dem alten Jehova in die Hand gab. Bei genauer Erwägung scheint es, als sei diese Schlange in der Hand des Alten die sogenannte Nehustan oder die erzene Schlange, durch deren Anblick die Israeliten gesund wurden. Vielleicht gehörte auch der Verstorbene, dem dieser Sarkofag gemacht worden, der Sekte der Ophiten an, welche die Schlange verehrten, weil sie als Verführerin dem Adam zugleich die Kenntniss des Guten und Bösen gegeben hatte. Der schlangenhaltende Alte, wenn man ihn auch als zum Baume gehörend annehmen wollte, sitzt indess offenbar ohne Beziehung zu demselben da, denn er wendet sich ganz davon ab nach dem Herkules und dem gefesselten Prometheus hin. Dann ist beachtenswerth, dass er auf einem Felsen sitzt, an welchen selbst die Löwenhaut und Keule des rettenden Herkules gelehnt ist. Nach Visconti und K. A. Böttiger wäre es nun wahrscheinlich, dass diese Figur weder den Jehova mit der ehernen Schlange, noch den Atlas mit dem Drachen des Hesperidenbaumes, sondern den Genius des Berges Kaukasus nebst dem diesen Genius vorstellenden Drachen zu bedeuten habe. Mit dieser letztern Erklärung kann man sich freilich schon des auffällig darin liegenden Kunstpleonasmus wegen nicht befreunden.

IV. Darstellung der vier letzten Dinge. Neben der Geburt und dem Psychekuss zwischen den vier Elementen steht die Entseelung. Letztere Handlung zerfällt in vier Momente. 1) Der Moment des Todes. Man sieht den Vertreter des ewigen Schlafes, den Genius mit der umgestürzten Fackel, wie er, selber schlummernd, die Fackel auf die Brust des Entseelten gestemmt hat. Der Todtenkranz an der Fackel erscheint hier wie an allen andern Monumenten des so aufgestützt schlummernden Genius. Eigenthümlich ist nur die Anwendung, welche der Bildner von der sonst sehr gewöhnlichen Figur gemacht hat, indem er auf die Fackel den Psychenschmetterling, die Fackel selbst aber auf den Theil des Menschen setzt, wo der Springquell des Lebens ist, aufs Herz. Die Gestalt des offenbar als Tod figurirenden Genius hat Gotthold Efraim Lessing in seiner Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet haben" auf dem Titelblatt vorstechen lassen. — 2) Der Schicksalsbeschluss. Eine kolossale, also göttliche Gestalt, gehüllt in ein grosses faltiges Tuch, steht beim entseelten Leichnam. Ihr genüber sitzt an der andern Seite, zum Kopfe des entseelt liegenden Knaben, eine unverhüllte Weiblichkeit mit einer aufgeschlagenen Rolle. Unzweifelhaft haben beide Figuren Beziehung zu einander. Das Todesurtel kann von der sitzenden Göttin nicht erst abgelesen werden, denn es ist, wie der todt Daliegende bezeugt, bereits vollzogen. Also muss es die Seele des Verlebten betreffen, was hier verhandelt wird. Die sitzende Gestalt nun ist die dritte Parze, die Atropos, da oben nur zwei Parzen die Nativität stellten. Die dritte durfte nicht fehlen. Sie liest das Schicksal aus der Rolle vor, die sie sonst nur zugerollt in der Hand hält. Nachdem sie gelesen, vollstreckt die Mors, die eigentliche Todesgöttin, das Urtheil. Nun entflieht die Psyche auf der Fackel. Der Schlaf tritt ein und stürzt seine Fackel auf die Brust des Gestorbenen. In den zwei noch übrigen Figuren dieser Scene werden nun die zwei verschiedenen Bestimmungen der Seele in einer Höllen- und Himmelfahrt ver-

sinnbildet. Wir sehen nämlich 3) den **Seelenführer Merkur** (Hermes Psychopompos), wie er die aus dem entseelten Körper erlöste Psyche empfängt und entführt, und 4) die **Himmelfahrt** in der Figur eines Hinauffahrenden. Man hatte im Alterthume die Himmelfahrt vieler Heroen; so ging Herkules in den Himmel durchs Feuer;

Prometheus gefesselt am Kaukasus und erlöst durch Herkules.

so fuhr der vom Mars entmenschte Quirinus auf. Die Himmelfahrt des Romulus sehen wir auf einem elfenbeinernen Diptychon, das Buonarotti in seinem Werke *sopra alcuni frammenti de' vetri antichi tav. I. p.* 239 mittheilt. Hier aber, an dem lebenscyklischen Sarkofage ist offenbar eine Himmelfahrt aus der heiligen Geschichte vorge-

stellt, und zwar die des Elias, womit das Aufsteigen der frommen Seelen angedeutet wird.

V. Der gefesselte und erlöste Prometheus. Der an den Kaukasus Angeschmiedete und von der Reue (dem Geier, der ihm die Leber, den Sitz der Leidenschaften abfrisst) Gemarterte büsst für die Schuld, dass er das Unsterbliche mit dem Vergänglichen (das Himmelsfeuer mit dem Erdenklose) gepaart und die leichtschwebende Psyche in den engen Kerker (den Körper) gebannt hat. Herkules, das Heldenideal menschlicher Vollkommenheit im Kampfe mit den feindlichen Principien, der Juno im Himmel, dem Eurystheus auf Erden, und geschützt durch die Besonnenheit, die Pallas, die personificirte Tugend, — versöhnt die Reue und bringt alles was im Menschenleben missklingt, in Einklang, — er erschiesst den Geier und erlöst den Prometheus. Die Art, wie Letzter gefesselt ist, erinnert an die *cruces Caucasorum*, vergl. Tertullian *adversus Marcianum I.* 1. und des Lipsius Schrift *de cruce*. Er ist wirklich gekreuzigt; den einen Fuss setzt er auf die Mutter Erde, die hier zum Zweitenmale auf demselben Sarkofage vorkommt. Die Art, wie Herkules den Geier erschiesst, ist die in der Tragödie des Aeschylus V. 870 angegebene. Den lebendigsten, ergreifendsten Commentar zu diesem Abschnitte des besagten Sarkofages gibt Gottfried von Herder in seinen Scenen des entfesselten Prometheus: s. Herders Schriften zur Literatur und Kunst Th. VI., wo gleich in der Zueignung an Gleim der wahre Gesichtspunkt dieses vor allen gehaltreichen hellenischen Sinnbildes aufgestellt wird. Prometheus bezeichnet die Fortbildung des Menschengeschlechtes zu jeder Cultur, das Fortstreben des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung aller seiner Kräfte.

Nächst dem besprochenen Kapitolinischen Sarkofage, der sonst unter dem Namen des Pamfilischen aufgeführt wird, ist der merkwürdigste Sarkofag mit dem Lebenscyklus der durch Millin zu Arles in Südfrankreich in der Gruftkirche der dasigen Kathedrale aufgefundene. Der erste Abschnitt des Seitenreliefs zeigt ebenfalls die Prometheische Schöpfung. Minerva steht dem Bildner im Rücken und berührt blos ihn; doch hält ein Genius die belebende Fackel über den Kopf des Menschengebildes, und zur Andeutung, dass diese Fackel am Sonnenrade gezündet sei, steht zwischen der Minerva und dem Prometheus der Helios mit seiner Stralenkrone. Das auf der Bank stehende Bild, woran der Menschenbildner eben den letzten Strich mit seinem Bossirholze gethan hat, ist ein männliches. Unten steht das weibliche. — Die zweite Hauptscene betrifft den Tod. Hermes entführt die Psyche wie auf dem vorigen Sarkofage. Zwischen seinen Füssen umarmt sich das Pärchen Eros und Psyche, also auf disem Arler Sarkofage nicht zwischen den vier Elementen. Der mit Tunika bekleideten Psyche fehlt die Beflügelung, vielleicht in Folge Abbruchs. Weiterhin der Kampf zweier Menschen. Kain erschlägt den Abel. Sodann Adam und Eva, und die verführerisch ihnen zusprechende Schlange. Es ist eine besondre Abstufung darin, dass diese Menschenfiguren alle nur wie Pygmäen gegen die grossen Göttergestalten auf dem Boden herumkriechen. Ueber das menschliche Schicksal, Geburts- und Sterbestunde walten die drei Fata, die drei Parzen: Lachesis, welche das Horoskop auf der Sternenkugel stellt, Klotho, die den Lebensfaden spinnt, und die Atropos, welche die Schicksalsrolle aufgeschlagen auf den Knieen hält und mit der andern Hand ein Loos aus der ihr zur Seite stehenden Schicksalsurne dem Neptun hinreicht, der mit seiner (durch die Krebsscheeren auf dem Kopfe beglaubigten) Amfitrite in der Stellung des meerberuhigenden Gottes (also als Asfalios) dasteht. Vermuthlich hatte der Verstorbene, dessen Asche dieser Sarkofag zuerst aufnahm, vom Fatum das Loos des Seelenlebens empfangen. Doch könnte Poseidon mit seiner Geliebten auch lediglich im Gegensatz zu der am Sarkofagende ruhenden Erdgöttin gesetzt worden sein. Merkwürdig sind die hinter den meergöttlichen Gestalten vorragenden Dioskurenköpfe. — Die letzte Scene schildert das Schicksal einer in die dionysischen (bacchischen) Mysterien eingeweihten und dadurch seliggemachten Seele. Diese erscheint als verschleierte Figur mit einem Stern an ihrer Seite, der ihre Seligkeit andeutet. Bacchus in räthselhafter Figur, aber doch kenntlich durch das Hörnerpärchen an der Stirn, fasst die Schleiergestalt an der Schulter, nimmt also offenbar Besitz von der Seele als eines ihm angehörigen Wesens.

Diese und noch so manche andre auf uns gekommene Sarkofage, in deren Bildwerken der Cyklus des menschlichen Lebens, verflochten mit der Psychenfabel, vorkommt, gehören (abgesehn von ihrer nur die Gesunkenheit der Antike bezeugenden Arbeit) durch ihren Inhalt zu den denkwürdigsten Monumenten der zwar äusserlich noch an Göttercult hängenden, aber schon gemüthszerfahrenen und ihr letztes Heil in allerlei Mysterien suchenden Kaiserzeit. Mit dem Kaiser Hadrian und seinen nächsten Thronfolgern, den Antoninen, brach im Umfange der römischen Welt eine immer

weitergehende Vermischung aller Religionen und ein unbegrenzter Hang zum Mysticismus und zur Theurgie, zum Glauben an Einwirkung höherer Geister, denen bald die guten, bald die bösen Principien gehören, über die Menschheit herein. Der Neuplatonismus mischte sich mit dem morgenländischen Gnosticismus und nahm selbst das Dogma des bereits immitten der heidnischen Welt erstarkten Christenthums, freilich nur bedingungsweis und umgeschaffen, in sich auf. Die Menschheit, entwachsen der alten Staatsreligion, war in Unglauben und Zweifelsucht versunken. Zur Befriedigung des Gemüths suchte man also neue Aufschlüsse im Geisterreiche. Das Christenthum wirkte mächtig. So mussten vor allen Dingen nun die bisherigen Cultusmythen zu neuen Allegorien dienen. Wie weit es in noch spätern Zeiten unter Alexander Severus in der Symbolisirung ging, beantworten die Kunstwerke, welche unter solchem Einfluss entstanden und noch vorhanden sind. Aber schon in der Kunst der Antoninenzeit, in der Wiedererweckung alter Mythen auf Münzen und auf Grabkästen, zeigt sich die Sucht alles zu versinnbilden. Ueberall floss damals jüdische Gnosis und Kabbala mit neuplatonischen Allegorien zusammen, welche in Alexandrien in der eklektischen Philosophenschule verschmolzen wurden. Ein rechtschaffner Philosoph durfte nicht blos ein Lebensweiser, sondern musste ein Weltweiser sein, d. h. auf gut Pythagoräisch die Weisheit aller Völker gekostet haben. So war auch die mosaische Ursage vom Sündenfalle der ersten Menschen, von Adam und Eva unter dem Erkenntnissbaume und vom verlornen Paradiese, als eine der ehrwürdigsten Sagen des Orients in die heidnischen Allegorien übergegangen, daher wir uns nicht verwundern dürfen, wenn wir auf einem die Allegorie des Menschenlebens aufweisenden Sarkofage mit dem Menschenbildner Prometheus und der ganzen mythischen Symbolik der Parzen, der Elemente und der Vereinigung von Amor und Psyche, auch ein Bruchstück aus der altjüdischen Urkunde des Menschengeschlechts finden. In dem Zeitalter, wo diese Sarkofage geschaffen wurden, war der Orient in den Occident dreifach eingeflossen durch die ägyptische Isisfeier, durch den jüdisch-gnostischen Christianismus, durch den neuern Sonnendienst und die Mithrasanbetung. Da waren auch den römischen Künstlern die biblischen Urkunden nicht mehr fremd. Sie wussten nicht allein vom verlornen Paradiese, sondern, wie wir im Obigen gesehen, auch von der Himmelfahrt des Elias, sowie von der ehernen Schlange, welche Moses errichtete und durch deren Anblick das Volk Israel, welches von Schlangen gebissen ward, gesundete. Bekanntlich ist jene Erzschlange in der typischen Theologie das Vorbild des Gekreuzigten. Sodann findet man in dem gekreuzigten und gequälten Prometheus der Sarkofagbildwerke ein Durchleuchten der Christusidee, denn auch der Dulder am Kaukasus leidet als Repräsentant der Menschheit, als Vertreter des ganzen durch ihn gebildeten und aufgeklärten Erdengeschlechts. Ihm hält der Greis auf jenem Sarkofagrelief (man nenne diesen Alten nun Jehova, Moses oder Aaron) die Schlange vor, das uralte Zeichen der Sünde und Erkenntniss, der Erlösung und des Heiles. (Paradiesschlange, Mosisschlange, Aeskulapschlange.)

In der neueren Kunst hat man das Erdenleben theils im idealen Sinne griechischer Anschauungsweise versinnbildet, theils hat man sich damit begnügt, es ganz einfach als den natürlichen Verlauf des menschlichen Seins im Cyklus der vier Lebensalter zu schildern. Von hieher gehörigen Darstellungen ist zunächst zu nennen das berühmte rein lyrische Gemälde Tizians, das sich in der Bridgewater-Gallerie zu London befindet. Es stellt in schöner Landschaft einen jungen Hirten mit einem reizenden blonden Mädchen auf dem Rasen sitzend vor. Der Jüngling legt seiner Blonden nachdenklich die Hand über die Schulter, während sie ihn mit dem Ausdrucke heiliger Unschuld und Treue anblickt. Seitwärts zwei schlummernde Kinder und ein eben erwachtes, geflügeltes Kind; in der Ferne ein Greis, umgeben von Todtengebeinen. So stellt sich dies Bild als ein köstliches sinnbildliches Idyll dar, wo der Beschauer sich unwiderstehlich mit in den stillen Traum hineingezogen fühlt. (Ein zweites Exemplar trifft man im Palazzo Manfrini zu Venedig, und ein vorzügliches, aber in einem andern Geiste empfundnes Nachbild von Sassoferrato in der Borghesischen Gallerie zu Rom.) — Die bedeutsamsten Entwürfe eines Cyklus der vier Lebenszeiten haben wir von einem erfindungsgrossen Meister unsers Jahrhunderts, von dem als Baumeister Epoche machenden Karl Friedr. Schinkel. Die betreffenden Zeichnungen gehören zu dem Bildercyklus, welcher unter Cornelius' Leitung durch Karl Heinr. Herrmann und Andre in den Vorhallen des Schinkelschen Museums zu Berlin ausgeführt worden sind. In durchaus idealer Auffassung und in einem den Griechen verwandten Geiste empfunden findet man hier die Entwicklungsmomente der Cultur, der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, insofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, auf umfassendste und durchgebildetste Weise geschildert. Wir durchlaufen in dieser grossar-

tigen Bilderfolge einen eben so umfänglichen als inhaltschweren Kreis von Nacht zu Nacht, vom Werden durch alles Gewordene zum Vergehen, hinter dem wieder ein neues Werde! den kommenden Morgen verkündet. Das Leben ist somit nach seinen allgemeinsten Beziehungen vor uns aufgethan. Die Darstellung beginnt mit Uranos und den Gestirnen, welche um ihn den nächtlichen Reigen tanzen. Sodann erscheint Saturn mit den Titanen, welche ins Dunkel der Vorzeit zurückziehen. Jupiter beginnt den neuen Lauf der Welt, das belebende Feuer verbreitend. Die ersten Lichtspender, die Diskuren, ziehen ihm voran. Prometheus raubt das Feuer für die Bewohner der Erde. Die Heerde des Mondgewölkes zieht am Nachthimmel, an das Reich des Saturn erinnernd. (So sieht man ganz moderne Bilder zwischen alte Vorstellungen glücklich eingewebt, und es bleibt der Aufwand von Kunstmitteln bewundernswerth, womit dieser Reichthum von Beziehungen — nächtliches Dunkel, Mondschimmer, Sternenglanz, Lämmerwölkchen, sowie Lage, Form und Bewegung der verschiednen Gestalten — in verhältnissmässig doch beschränktem Raume deutlich gemacht ist.) Sodann Selene, welche leuchtend ihren Wagen durch die Nacht führt. Ihr Leben geht später in das der Diana über; es erscheinen Gestalten der Jagd, zugleich als Sternbilder des Schützen und Löwen. Geschäftige Himmelsgestalten sind bei der Entfaltung der weiten nächtlichen Decke behilflich. Die Nacht entfaltet ihren Mantel, aus welchem die Gestalten sich entwickeln. Ihre Kinder ruhen um sie. In dem warmen Dunkel liegt der Keim alles Entstehens unter dem mannigfachen Bilde der Liebe, des Erwachens und Erweckens. Die Elemente eines mannichfaltigen Lebens entwickeln sich, dem anbrechenden Tage entgegenziehend. Ein Traum wird zum Erwachen und die noch schlafende Mutterliebe ins thätige Leben fortgezogen von Gestalten, die auf Arbeit und Aernte deuten. Noch schlummernd wird der Krieg vorsichtig umhüllt, weil die Zeit seines Wirkens noch nicht gekommen; vor ihm her schwebt der Friede in heiterer Gesellschaft jungfräulicher Musen. Vor ihnen giesst ein Kind des Himmels befruchtenden Regen auf die Erde herab. Elemente der Wissenschaft zeigen sich, die Tiefen werden gemessen, störend treten die Naturkräfte dazwischen, Stürme scheuchen das Nachtgevögel aus den Wäldern auf. Die Kinder des Himmels kämpfen mit diesen aus Saturns Herrschaft übriggebliebnen Geschöpfen und fliehen vor denselben. Samen, Blumenstaub, Befruchtung wird mannigfach auf die Erde herabgestreut, erfrischender Nachtthau wird aus dem Gewölke herabgegossen. Ein Hahn verkündet den Tag, mit welchem zugleich die Sorge beginnt. Die Mutter nimmt ihr Kind in Schutz vor den verfolgenden Nachtgeschöpfen. Auf Bestellung der Erde deutet ein Gärtnerpaar; Morgenthau rieselt aus der Kanne auf die Flur herab. Ein Harfenchor in Morgenwolken verkündigt den Aufgang der Sonne; unter ihm erheben sich singende Lerchen von bethauten Kornfeldern. Das Morgengestirn, die Venus, folgt der Sonne (sollte aber freilich vorausgehen) und deutet dem Eros seine Bestimmung auf der Erde an. Aus dem Morgengewölke erheben sich heitere Bilder der Hoffnung und der Verehrung für den kommenden Tag. In den Gewölken der Sonnenglorie führen Vorboten der Grazien die heiligen Schwäne des Sonnengottes. Phöbus entsteigt mit seinem Viergespann dem Meer zur Beleuchtung der Welt; mit ihm schweben die Grazien, um sie zu verschönen. (Der letztere Theil des Bildes ist fast ganz Licht und hat wenig Gestalten, so dass die Absicht des Gegensatzes zu fühlen ist.) Die nächsten Bilder führen uns nun weg von den Räumen des Himmels zu den irdischen Regionen. Den Uebergang zur Erde, die durch die himmlischen, im Verborgnen wirkenden und schaffenden Naturkräfte zum Wohnsitz der Menschheit bereitet worden, macht das Mittelbild der folgenden Darstellungen, welche an die bisher umschriebene von Nacht zu Dämmerung und Licht gediehene Urweltperiode sich anreihend den Morgen, Mittag und Abend des Erdenlebens, mit Beziehung auf die parallelen Jahreszeiten, bis wieder zur Nacht schildern. Inmitten dieser Bilderreihe ragen die Morgenhöhen des Helikon, auf welchem unter dem Hufschlage des geflügelten Rosses (Pegasus), das einst die Ueberwinder der Ungeheurer (Perseus und Bellerophon) trug, der Quell der Fantasie entspringt. Unter dem Liebkosen unschuldiger Nymfen rieselt dieser Quell hinab in den Brunnen, aus dem der beglückte Mensch den Trank der Begeisterung schöpft und von wohlthätigen Wesen empfängt, damit sich sein irdisches Leben verschöne und ihn Ahnungen und Vorgenüsse des Himmels begleiten in seiner Entwicklung unter Gesetzen des zeitlichen Fortschritts im Morgen und Frühling des Lebens. So werden wir an den Beginn der Bilderfolge zur Linken geführt, wo Hirtenvölker in ruhigem Naturgenuss dargestellt sind. Die Sibylle des Morgens vor ihrer Höhle am Gestade des Meeres, in des Orients Fülle der Natur, fesselt das jugendliche Menschengeschlecht durch die Deutung der Zukunft, welche sie auf die Blätter zeichnet. Wildes Jägervolk steigt aus den Bergwäldern herab, angezogen von den höhern Reizen sibyllischer und dichterischer Begeisterung. Die Muse und Psyche spinnen in

der Hütte des Dichters die Saiten auf seine Lyra; das Volk betheiligt sich am Wettstreite der Kraft und Gewandtheit; der jugendliche Genius des Dichters lässt Begeisterung von seinen Lippen tönen, Jünglinge sind liebend um ihn beschäftigt, fächelnd und mit den Springquellen spielend. Hier sehen wir den ersten Versuch, das Schöne in der Natur festzuhalten durch Kunst, indem ein Jüngling den Schattenriss der Geliebten am Felsen mit der Kohle zeichnet. Im Sommer und Mittag des Lebens begegnen wir der Aernte und ihren Freuden. Kinder und Häschen spielen im Kornfeld. Ein junger Held wird aus dem Quell der Begeisterung zu schöner und kühner That erfrischt. Musikgenuss folgt und es zeigt sich unschuldiger Muthwille mit dem Elemente der Fantasie. Hinter dem Schleier der stürzenden Quelle der Dichtung schimmern im tiefen Schoose der Erde die strengen Gewalten (die Parzen), welche mit Unerbittlichkeit die Gesetze des irdischen Lebens halten. Ihre Gestalten sieht man durch einen dem Grimmler ähnlichen Wasserfall hindurchschimmern, der vor der Höhle, welche die Erdtiefe bezeichnet, niedergeht. Die dichterische Hülle verleiht auch ihnen eine mildere Form; menschenfreundliche Genien umspielen sie unter Theilnahme am menschlichen Schicksal, selige Geschöpfe, welche im Elemente des Schönen (in dem vor der Erdtiefe sich sammelnden Wasser) schwimmen und dasselbe weiterspenden. In der Ferne Waldmusik und Begeisterte, die sich des geflügelten Rosses freuen. Werkleute staunen beim Anblicke des wohlthätigen Elements. Nymfen giessen die schöne Flut in den Brunnen hinab, aus welchem ein junger Poet schöpft. Ein Gesetzgeber (Numa) naht sich, froh überrascht, der schönen Quelle, die auch ihn erfrischt. Nun folgt der Herbst und Abend des Lebens mit dem heitern Bilde der Weinlese. Alles neigt sich einer festern Gestaltung zu; an die Stelle der Dichtung tritt nun die bildende Kunst, die aber hier wunderbarlich aus dem Schutte einer frühern aufwächst. Des Künstlers Werkstätte lehnt sich an alte Denkmale. Unter dem Einflusse des Genius entsteht durch Künstlerhand das Steinmetzwerk. Die Natur selbst führt gefällig auf Verzierung hin, der Akanthus schlingt sich um die Form des korinthischen Kapitells. In der Werkstatt arbeiten Gehilfen und Schüler. Sodann um Beginn des Winters das Fest der Traubenkelter, was schon die heimliche Flamme des Herdes fordert. Die Mutter wärmt das am Flammenspiel seine Augenweide findende Kind. Inzwischen kommen Helden siegreich aus Kriegen heim. Das Alter erfreut sich am schönen Tanze der Musen, die noch bei Abendschimmer und Mondesglanze den Sterblichen besuchen und ihm die Neige des Lebens verschönen. — Merken wir schon in der Bilderreihe des Lebensherbstes die kastalische Quelle mit ihrem allerfreuenden und allbelebenden Glanze als hinter uns liegend, so fühlen wir dies nun aufs Deutlichste in Nacht und Winter des Lebens. Psyche blickt besorglich aus der Wohnung des Weisen nach ihrem Lieblinge. Der Weise auf hohem Felsensitze schaut in den Nachthimmel und ergründet den Lauf der Gestirne. Luna steigt zum Meer hinab. Ein Greis ist in Betrachtung des Elements versunken, das ihm zauberisch durch den Wellenschlag entgegenkommt. Der kühne Schiffer nimmt den Gruss der Muse mit sich und treibt in die weite mondbeglänzte See hinaus. — Ergänzend zu dieser Bilderreihe, in welcher uns Meister Schinkel an die heitere Seite des Lebens geführt und die in Freude thätigen Menschen gezeigt hat, treten zwei abgesonderte Darstellungen, die den Menschen auch in Leiden schildern, wie er seine göttliche Abkunft selbst im Kampfe mit den Elementen und mit seinem eignen Geschlechte durch doppelte Aufopferung aus Bruderliebe bewährt. Zunächst die Aufopferung für Andre in Gefahr bei menschlicher Rohheit. Einbruch wilder Horden in eine Hütte; Flucht, Vertheidigung, Schutz und Fall; bedrohte Familien und nahende Hilfe. Sodann die Aufopferung für Andere bei gefahrvollen Naturereignissen. Ueberschwemmungsscene. Zweifelhafte Rettung; nach völliger Erschöpfung aller Kräfte gewonnene Rettung; Theilnahme und mannigfachster Eifer für das schnellste Gelingen. Erflehen von Rettung und Trauer über das Schicksal; Freude des Wiederfindens nach überstandner Gefahr; Dank für Errettung. — Endlich wieder in einem besondern Bilde, welches in der Tiefe der Säulenhalle als der Uranusnacht genübergestellt zu denken ist, die Trauer am Grabeshügel und der Aufgang eines neuen Tages, mit welcher Vorstellung der schöne, volle, ergreifende Schlussaccord der malerischen Gesammtcomposition gegeben ist, die in ihrer unendlich gedankenreichen und schön gegliederten Bilderfülle als eine wahrhafte Sinfonia eroica der Farben und Formen alle Ansprüche auf dauerndste Bewunderung hat.

Bemerkung verdienen noch: der Lebenscyklus von Eduard Bendemann (Fries im Dresdner Thronsaale), der menschliche Lebensweg von Karl Clasen (Zeichnung), die Lebensalter von Fr. Gérard und ein elegisches Idyll von Nic. Poussin. Letzteres Gemälde (im Louvre zu Paris) zeigt uns in einfach grossartiger, von goldnem Abendroth verschönter Landschaft einen vor einem Grabmale knieen-

den Hirten, welcher die schon halb verloschene Inschrift liest: *Et in Arcadia ego!* Auf den Gesichtern zweier andern Hirten, deren einer bekränzt ist, sowie auf dem einer jungen Hirtin, malt sich das ernst-wehmüthige Gefühl, welches der vom Knieenden mitgetheilte Inhalt der Inschrift in ihnen erweckt. Welche Worte sprächen auch tiefer ins Herz als grade diese auf einem Grabsteine: Auch Ich war in Arkadien, — auch Ich lebte ein schönes Leben! Wie rührend und fein ist in diesem edlen Idyll die Vergänglichkeit alles irdischen Lebens und Seins geschildert! Wir sehen die Gegenwart in jugendlicher Frische, wie sie durch die Erinnerung gemahnt wird an eine ähnliche Vergangenheit und durch das Grab, das der Stein deckt und bezeichnet, an eine ähnliche Zukunft. Selbst das blos Seiende, der Stein mit der Schrift, welcher das Leben, wovon er zeugen soll, auf Jahrhunderte und Jahrtausende überdauern kann, zeigt schon an sich selber die Doppelspur seiner schönern Zeit und seines nunmehrigen Verfalls; schon will die Zunge des Steins, die Inschrift, ihren Dienst versagen, und wie lange wird's währen, so zeugt auch der Stein nicht mehr von dem Verlebten unter ihm, und sinkt selbst in die Tiefe völliger Vergessenheit, die er jetzt noch, davor sich und den Todten eine Weile bewahrend, verdeckt.

Erdengötter in der altitalischen Religion. Den Charakter der alten römischen Volksreligion, die auch nach Einführung der hellenischen Götter sich wenigstens in den tiefern Schichten des Volkes erhielt, kennen wir hauptsächlich aus den uns in der Schrift des heil. Augustin *de civitate Dei* aufbewahrten Fragmenten vom Marcus Terentius Varro. Danach bestand das eigenthümliche System dieser volksthümlich römischen Religion darin, dass jeder Abschnitt des menschlichen Lebens von der Geburt, ja von der Zeugung an bis zum Tode, jede Thätigkeit und Alles, was in irgend einer Beziehung zu den Bedürfnissen des Menschen stand, unter den Schutz einer besondern Gottheit gestellt war. Natürlich waren nun bei einem Volke von Hirten und Ackerleuten die über ländliche Verhältnisse wachenden Götter vornehmlich geehrt. Ueber die Fluren (*rura*) war die Rusina, über die Thäler die Vallonia, über die Hügel die Collatina, über die Gebirgsjoche (*juga montium*) der Jugatinus gesetzt. Aus Arnobius *adv. Gent. IV.* 7. 9. weiss man sodann, dass den Wäldern der Nemestinus und den Bergen der Montinus vorstand. Die Bienenzucht stand unter Obhut der Mellonia (Honiggöttin), die Obstzucht unter dem Schutze der Pomona, welcher Göttin nebst ihrem Gemahle Vertumnus ein eigener Flamen bestellt war. (Die Flamines waren Priester, welche so genannt wurden von dem *filum*, dem Wollenfaden, den sie um einen eigenthümlichen Hut odes um den blossen Kopf gewunden trugen.) An die Pomona reihte sich die Puta, welche dem Beschneiden der Bäume vorstand, laut Arnobius IV. 7. Dazu kommen noch die verschiednen Gottheiten des Landbaues: die Dea Seja, welche das Getreide bewacht, so lange es unter der Erde ist; die Segetia, Patronin der aus der Erde hervorkommenden Frucht; die Proserpina, Schutzgöttin des keimenden Getreides; der Nodotus, Patron der Feldfrucht, wenn sie Knoten ansetzt; die Volutina, Beschützerin der Hülsen; die Patelena, welche die Hülsen öffnet; die Flora, welche die Blüte fördert; die Lactantia, welche das in die Milch schiessende Getreide schützt; die Messia, welche die Aernte, und die Tutilina, welche die sichere Aufbewahrung der geärnteten Feldfrüchte überwacht. Ausserdem gab es eine Hirtengöttin Pales, eine Schutzpatronin des Rindviehes Bubona, sowie eine Beschützerin der Pferde, Maulesel und Esel, überhaupt des Zugviehes, welche unter dem Namen Epona verehrt ward. Vergl. Tertullian: Apolog. 16. Diese Gottheiten werden bei den römischen Autoren selbst wenig oder gar nicht genannt; sie galten bei diesen schon für Pöbelgötter, daher das vornehme Schweigen. Grade wie Jakob Grimm den Stoff zu seiner deutschen Mythologie grossentheils aus dem Munde und den Sagen des niedern Volks gesammelt und uns auf diesem Wege den Glauben unsrer Voraltern zum Bewusstsein gebracht hat, so war auch in Rom die Kenntniss der vaterländischen Religion durch das Eindringen der hellenischen Götterwelt so sehr verdrängt worden, dass M. Terentius Varro im 7. Jahrh. der Stadt den Entschluss fasste, die Kunde von diesen Göttern der Vergessenheit zu entreissen, und dieses Unternehmen für nützlicher hielt, als wenn Metellus die Heiligthümer der Vesta aus dem Brande ihres Tempels, oder wenn Aeneas die Penaten aus dem Brande von Troja rettete. Nur bei dem gemeinen Volke, am meisten beim Landvolke, hatte sich der Natur der Sache nach der alte Glaube am Längsten und Reinsten erhalten, daher wurden diese Götter auch *Dii plebeji* genannt, und daher kommt es, dass die Kirchenväter, welche vorzüglich mit dem niedern Volke zu thun hatten, eifrig in Wort und Schrift gegen diesen tiefgewurzelten Aberglauben loszogen und ebendadurch für uns die Quelle zur Kenntniss desselben wurden, grade wie auch für die deutsche Mythologie die Berichte über die ersten Herolde des Christenthums, welche die germanischen Götzenbilder zerschlu-

gen, eine Hauptquelle bilden. — Einige Erdengötter (Felddämonen) des altitalischen Cultus blieben auch bei dem aufgeklärteren Theile des Römervolks in Ansehn, so z. B. der Wald- und Gartengott Silvanus, der an den Werkzeugen des Baumpflegers (Gartenmesser, jungem Baumstamm und Fichtenkranz) kenntlich ist; Vertumnus (von den alten Dichtern oft erwähnt, aber von den Kunstarchäologen noch nirgends mit Sicherheit auf Denkmalen erkannt, vielleicht nach Ottfr. Müllers Vermuthung eine etruskische Urbildung des Dionysos, s. Müllers Etrusker II. S. 52); der Grenzgott Terminus, welcher Hermen ähnlich gebildet auf Denaren vorkommt; die Blustgöttin Flora (wahrscheinlich aus der Frühlings-Hora entstanden); die Fruchtgöttin Pomona (ebenso wahrscheinlich aus einer Herbst-Hora gebildet) und die Stallgöttin Epona, deren Bild, wie man aus Juvenals Satiren weiss, in den Pferdeställen römischer Landjunker angemalt war. Dieselbe erhielt auch Statuen in Nischen geweiht, wie z. B. ein auf uns gekommenes Bronzebild beweist, das im Pesther Museum bewahrt wird. — Endlich sind noch die *Genii locorum* anzuführen, die auf Monumenten als Schlangen erscheinen, welche hingelegte Früchte verzehren.

Erdgöttin; s. die Art. Gäa, Tellus und Terra. Häufig sind Erdbilder auf Sarkofagen. Zwei findet man z. B. auch auf dem im vorigen Artikel mitgetheilten Sarkofagrelief; die Erde als sitzende Figur rechts auf dem Reliefstück S. 507, als liegende Figur, vom Fusse des gefesselten Prometheus berührt, S. 509.

Erdmannsdorf in Schlesien. Mittheilungen, das dasige Schloss betreffend, werden im Art. „Neuere deutsche Kunst“ erfolgen.

Erebos, *Erebus,* bedeutet die Finsterniss. Als Personification derselben dachten sich die Alten einen Sohn des Chaos und Bruder der Nacht, welcher mit seiner Schwester den Aether und den Tag erzeugt habe. Uebringens sind Kinder des Erebos und der Nacht: das Schicksal, das Alter, der Tod, die Enthaltsamkeit, der Schlaf, die Träume, die Zwietracht, das Elend, der Muthwille, die Nemesis, die Euphrosyne, die Freundschaft, das Mitleid, die Styx, die Parzen, die Hesperiden, auch Liebe und Schmerz, Furcht und Neid etc. — Ferner wird mit dem Namen des so kinderreichen Chaossohnes die Vorhölle bezeichnet, denn Erebos heisst auch der finstere graunvolle Raum unter der Erde, durch welchen die Schatten in die eigentliche Unterwelt, in den Hades gelangen.

Erechtheion, *Erechtheum,* heisst nach einem mythischen Könige (dem Erechtheus oder Erichthonios) das altberühmte Tempelbauwerk auf der Akropolis zu Athen, welches in künstlerischer Bedeutung ganz einzig unter den architektonischen Resten der hellenischen Blütezeit dasteht. Es ist das reichste und edelste Werk ionischen Styls, das wir kennen; seine Formen sind durchweg in einer gemessenen Schönheit gebildet, in einer Eleganz und Präcision ausgeführt, dass seine Betrachtung das lauterste Wohlgefallen, eine nie endende Bewunderung erweckt, und dass es als einer der allerwichtigsten Gegenstände für das künstlerische Studium bezeichnet werden muss. (Die nähere Beschreibung nebst den geschichtlichen Angaben s. im Art. Athen, B. I. 581 ff.) Durch das bekannte Werk von Stuart erhielt man zuerst eine allgemeine Darstellung dieses Gebäudes, das schon hinsichtlich seiner Anlage ein höchst interessantes archäologisches Problem bietet. Die Stuartsche Darstellung bleibt nun insofern auch gegenwärtig noch äusserst wichtig, als manche Stücke des Baues seit der durch Stuart veranstalteten Aufnahme untergegangen sind; das architektonische Detail jedoch in den zartern, feinern Motiven seiner Ausbildung, wodurch eben jene höchste Vollendung der hellenischen Architektur bezeichnet wird, aufzufassen war wie andernorts so auch hier nicht Stuarts Sache, denn dieser Forscher hatte hinlänglich zu thun, indem er vorerst nur die allgemeine Bedeutung der hellenischen Formen dem verdorbenen römischen Geschmack seiner Zeit genüberstellte. Inwood war es, der in seinem Werke über dieses Gebäude (*the Erechtheion of Athens*) mit rühmlicher Sorgfalt auf die eigenthümliche Bildung der Einzelheiten einging, der dieselben in grossem Maasstabe, ihre plastische Formation überall durch eingezeichnete Profildurchschnitte darstellte und auf solche Weise Gelegenheit gab, das anmuthvollste Werk hellenischer Baukunst fast vollständig vor dem innern Blicke aufzurollen. Zugleich nahm Inwood darauf Bedacht, eine Reihe andrer attischer Baufragmente und dekorativer Stücke, die demselben reichern, glänzendern und zierlichern Style angehören, ebenso ausführlich mitzutheilen, so dass sein Werk das Doppelverdienst erwarb, diesen Styl uns sowohl in einer Vollendung und Ausbreitung zu vergegenwärtigen, von der wir früher keinen Begriff hatten, als uns auf eine höchst charakteristische und umfassende Weise in denselben einzuführen. Doch auch das Inwoodsche Werk erschien nicht mängelfrei. Trotzdem dass Inwood eine weit grössere Sorgfalt als Stuart dem baulichen Detail zugewandt hatte, war auch er nicht mit voller Unbefangenheit an dessen Aufnahme gegangen. So hatte er namentlich die

verschiednen Nüancen der Bildungsweise, die an den verschiednen Theilen des Gebäudes mit so höchst feinem künstlerischen Gefühl hervortreten, nicht durchweg beobachtet; er hatte diese Formen im Gegentheil gewissermaasen verallgemeinert und dadurch ihre Bedeutung auf gewisse Weise verflacht. Diesen Mängeln hat ein namhafter deutscher Herausgeber des Inwoodschen Werks abzuhelfen gesucht. Es erschien letztere Ausgabe zu Berlin 1840 im Verlage von George Gropius unter dem Titel: „Das Erechtheion zu Athen nebst mehren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des H. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempels und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen vermehrt von Alex. Ferd. von Quast, Ehrenmitgliede der archäologischen Gesellschaft zu Athen.“ (Atlas in Grossfol. mit 42 Tafeln; Text in Oktav, 193 S., und vier Inschrifttafeln.) Hr. von Quast empfing durch den seit Jahren in Athen wirkenden Architekten Schaubert eine Reihe genauerer Zeichnungen, in welchen die Unterschiede und Nüancen der Detailbildungen mit der höchsten Sorgfalt beobachtet sind, so dass z. B. die verschiednen Formen der Gliederungen, die verschiednen Zierden unter den Kapitellen der Säulen und Halbsäulen auf das Deutlichste hervortreten. Diese Schaubertschen Zeichnungen, in der Grösse der Originale, bilden eine sehr wichtige Bereicherung und Verbesserung des Werks. Ihnen schliessen sich (ebenfalls durch Schaubert mitgetheilte) Zeichnungen von andern Gebäudetheilen an, theils solche, die demselben Style entsprechen, theils auch solche die andern Ordnungen oder einer anderweitig freien Bildungsweise angehören. Diesen Schaubertschen Mittheilungen hat Hr. von Quast einige nicht minder wichtige, hieher gehörige Darstellungen aus Vulliamy's *Exemples of ornamental sculpture in architecture* beigefügt. Der ebenso im architekturhistorischen als im archäologischen Bezuge wichtige Text, ganz aus der gediegnen Feder des Hrn. v. Quast, gibt im ersten Abschnitte den Umriss einer Geschichte der athenischen Baukunst, der in seiner Vollständigkeit und in der Anwendung einer genauen historischen Kritik einen sehr erfreulichen Beitrag zu einer gründlichern Geschichte der klassischen Architektur bildet. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte des Erechtheions, eine genaue Charakteristik des Gebäudes und einen Versuch zur Erklärung seiner einzelnen Theile. Alle Hilfsmittel sind dabei mit sorgfältigster Umsicht benutzt und das Resultat hat, wo es sich nicht zur vollen Sicherheit erhebt, wenigstens den Anspruch auf sehr grosse Wahrscheinlichkeit. So erhebt sich diese Ausgabe des Erechtheions zu einem der wichtigsten Werke für unsre Kenntniss der hellenischen Architektur in ihrer zartesten Vollendung, und hat höchste Bedeutung für das Studium seitens der ausübenden Architekten.

Erechtheus, identisch mit dem in spätern Sagen auftretenden, nur scheinbar verschiedenen Erichthonios, ist ein uralter attischer Heros und König genannt, den der Mythus für einen Sohn des Hefästos und der Atthis oder der Göttin Athene ausgibt. Letztere soll ihn, um ihn vor den Göttern zu verbergen, in eine Kiste gesteckt und so der Tochter des Kekrops, der Pandrosos, übergeben haben. Die Schwestern der Pandrosos aber, Herse und Agraulos, waren neugierig und entdeckten in der Kiste das von einer Schlange umringelte Kind. Herangewachsen vertrieb Erechtheus den König Amphiktyon und stiftete zu Athen das Fest der Panathenäen. Seine Gemahlin war Pasithea oder Praxithea, mit der er den Pandion zeugte. Sein Grab erhielt er im Tempel der ihm Mutter gewesnen Athene. Nach Diodors naiver Sage war Erechtheus ein Aegypter, der bei einer Hungersnoth Getreide nach Athen brachte und aus Dankbarkeit dafür zum — König gemacht ward. Daher habe er auch den Cult der Erdmutter (der Demeter, *Ceres*) eingeführt und die Eleusinischen Mysterien gestiftet. Später setzte man ihm ein eigenes Heiligthum, das Erechtheion. Vergl. den Art. „Athen“, B. I. S. 581 u. 82. Aus all den bunten über ihn vorhandnen Sagen geht hervor, dass an Erechtheus, der bei Homer ein von der fruchtbaren Erde Geborener (ein Autochthon) heisst, sich die erste Kultur von Attika und die Einführung des Cultus der Pallas Athene knüpft. — Als Kind der Athene figurirt Erechtheus häufig in antiken Darstellungen. Interessant ist besonders das Gemälde einer Vase aus Volci, auf dem der kleine Er. von der Gäa emporgehalten und von der Pallas in ihre Aegis aufgenommen wird, wobei Vater Hefästos zusieht. Vergl. die vom Inst. der archäol. Corresp. zu Rom herausgegebnen *Mon. ined.* 10. Auch Reliefs behandeln diesen Gegenstand. Selbst Statuen der Athene mit dem Er. in Aegis kommen vor; ein solches Pallasbild sieht man z. B. in der kön. Antikensammlung zu Berlin.

Eredi, Benedetto, ein florentinischer Stecher, welcher der letzten Hälfte des 18. Jahrh. angehört. Er arbeitete viel mit B. Cecchi zusammen und gab mehre Folgen grosser Blätter im Selbstverlag heraus. Unter den in Verbindung mit Cecchi ausge

führten Gemäldestichen befinden sich z. B. folgende Blätter: die Grablegung nach Daniel von Volterra, die Verklärung auf Tabor nach Raffael, das Leben Johannes des Täufers (in 14 Bl.) nach A. del Sarto, Hero und Leander nach Gimignano, Tankred und Klorinde nach Reni etc. Sodann lauten auf Eredi's Namen: die Andreasmarter, ein Hauptblatt nach Roselli; der heil. Ludwig die Pestkranken heilend, nach Franceschini; die Ehebrecherin nach Bronzino; die Galathea und die Lucretia nach Giordano; Josef vom Engel zur Flucht gemahnt, nach Cignani; St. Laurentius an der Säule, nach Jacopo da Empoli; Judith den Holofernes enthauptend, nach Furino; u. a. m.

Eremitenbilder machen bekanntlich eine sehr zahlreiche Klasse der Heiligenbilder aus. In der Regel finden wir das Einsiedlerleben in wüster Felsengegend geschildert, wo etwa noch in der Nähe ein Quell oder Fluss vorhanden ist. Ein langer, völlig naturwüchsiger Bart und eine Kleidung von Fellen oder ein Schurzfell von Baumblättern sind die Abzeichen, wodurch sich die dargestellten Heiligen als Eremiten ankündigen. Weibliche Anachoreten sind durch ihr lang niederwallendes Haupthaar kenntlich, das ihnen zugleich zur natürlichen Bedeckung ihrer gewöhnlich nackten Gestalt dient. Das Vorbild aller christlichen Anachoreten ist Johannes der Täufer, der als junger Einsiedler in ein Fell gekleidet erscheint, ein Lamm im Arme oder auf einem Buche tragend, und ein Kreuzrohr führend. (Vergl. die Darstellung von *Murillo*, die hier im Holzschnitt folgt.) Oberältester aller heiligen Einsiedler ist sodann Paulus Eremita, der erste christliche Anachoret, der von seinem 22. Jahre an in einer Berghöhle der Thebaischen Wüste Aegyptens lebte, in die er sich zur Zeit der Christenverfolgung unter Decius (um 250) geflüchtet hatte. Er erscheint in Palmblätter oder Holzschindeln gekleidet und hat einen Raben zur Seite oder über sich, der ihm ein halbes Brot bringt. Ein vor seiner Höhle stehender Palmbaum gab ihm zugleich Kleidung und Nahrung, und ausserdem brachte ihm (wie dem Elias, dessen Speisung durch Raben wahrscheinlich hier wie in andern ähnlichen Legenden nachgebildet ist) ein Rabe täglich ein halbes Brot, aber ausnahmsweise einmal, als der heil. Antonius zum Besuche dawar, auch ein ganzes. Paulus starb im J. 342. Antonius, der bei seinem Besuche den Höhlenbruder schon absterbend fand, bestattete ihn und legte ihn in eine Grube, welche zwei Löwen ausgescharrt hatten. — Der heil. Antonius selbst, der Vater der Mönche und nächst Paulus ein wahrer Erzvater der Eremiten, vertheilte laut der Legende im J. 250 alle seine Güter unter die Armen, zog sich in die Thebaische Wüste zurück, aus welcher er nur von Zeit zu Zeit nach Alexandrien kam, wenn Verfolgungen oder Ketzereien seinen Beistand forderten, und starb in seinem Wüstenverliess im J. 356. Gewöhnlich hat er einen Stab und ein Glöckchen in der Hand, oder er trägt das sogen. Antoniuskreuz mit einem Glöckchen an jedem der beiden Enden des Querbalkens; auch hat er in der Regel ein Schwein zur Seite, das freilich ein sehr doppeldeutiges Symbol abgibt, aber nur als Sinnbild der unreinen Lüste und Begierden, die der Verführungsteufel in dem heil. Wüstenmann regmachte, gelten soll. Zu den bedeutendsten Darstellungen aus der Legende des heil. Antonius gehören die vier Tafelbilder von dem Ulmer Meister Martin Schaffner, welche man in dem grossherzoglich badischen Lustschlosse Kirchberg antrifft. Jede Darstellung füllt die Fläche einer Holztafel, welche 5 F. hoch und 2 F. breit ist. Die Figuren im Vorgrunde haben fast Drittellebensgrösse und verjüngen sich je nach ihrer Entfernung bis auf ¼ F. Der Heilige ist in diesen dramatischen Darstellungen, zu welchem Behufe auch der Horizont stets sehr hoch angenommen worden, durchaus als ein alter, sehr ehrwürdiger, aber kräftiger und gesunder Greis mit weissem Barte und Haupthaar in einer grauen Ordenskleidung, barfuss, mit dem Rosenkranze und Eremitenstabe vorgeführt. Die erste Tafel gibt den Moment, in welchem der heil. Antonius vor dem auf einer Matte von Holzschindeln todt daliegenden Eremiten Paulus betet. Paulus erscheint in gleicher Ordenskleidung als alter Mann, und Beide haben stralende Heiligenscheine. Hinter ihnen sind zwei grosse Löwen beschäftigt eine Grube zu scharren. Dies alles geschieht in einer felsigen und öden Umgebung; weiter zurück betet der heil. Antonius in einem Walde vor einem Crucifix, und im Hintergrunde sieht man ihn durch einen felsigen Hohlweg hervorkommen. Die zweite Tafel zeigt den heil. Antonius im Vorgrunde, ohne Mittel- und Hintergrund, wie er über Felsblöcke schreitet, mit zurückgelegtem Kopfe gen Himmel blickt und voll Aufregung mit der Glocke schellt, — denn er ist in der gössten Gefahr und sieht sich rings von den scheusslichsten Ungeheuern und Teufeln umgeben, welche alle ihn anzugreifen versuchen. Oben, aus einem getheilten Gewölke, erscheint ihm zur Stärkung und Hilfe der Heiland. Eine grossartige Composition, in welcher sich eine reiche und lebendige Fantasie mit brillantem Farbenspiel entwickelt!

Die dritte Tafel schildert im Vorgrunde den Heiligen, wie er von drei schönen reichgekleideten Mädchen vor dem geöffneten Eingange ihres Schlafgemaches in Versuchung gebracht wird; die Vorderste packt ihn an der Kapuze und am Mantel, er

Der junge Johannes, Vorbild der heiligen Einsiedler.
(*Nach Murillo.*)

aber sucht zu entfliehen und richtet seinen Blick nach oben. Zurück, im Mittelgrunde, kommen lahme und gebrechliche Männer an Krücken zu ihm, und weiter zurück, am Saum eines Waldes, baden vor ihm in einem See mehre Mädchen. Sämmtliche Figuren, welche ihn in Versuchung bringen wollen, haben Bocksfüsse und Hörner. Auf

der vierten Tafel sitzt der Heilige vor seiner Hütte auf einem Felsenblocke, wie es scheint kurz vorher mit Korbflechten beschäftigt. Vor ihm liegt ein Buch, auf welches er seine Linke legt, während er mit der Rechten schwört. In diesem Moment sieht er ein schönes Mädchen an, welches vor ihm steht und eine grosse silberne Büchse anbietet. Neben dem Mädchen steht ein umgekehrter Korb, einer Krebe ähnlich, worunter ein ausserordentlich grosser Frosch mit einem Schwanze sitzt. Das Mädchen hat, gleichwie die Dirnen auf der dritten Tafel, Hörner und Bocksfüsse. Höchst son-

(*Der heil. Antonius nach Martin de Vos.*)

derbar machen sich die stierartigen Hörner, welche aus dem reichsten Kopfputze hervorstehen. Von den Bocksbeinen der Verführerin sind vermöge der langen Kleider nur die gespaltenen Hufe — gleich Schuhen zu sehen. Weiter zurück, im Mittelgrunde der Landschaft, steht vor dem Heiligen ein rothgekleideter, mit einem Schwert umgürteter Mann, gleichfalls mit Hörnern und Bocksbeinen, ohne Zweifel der Teufel selbst. An einer Leine hat derselbe zwei grosse Hunde, welche auf dem Boden umherspüren. Der rothe Mann überreicht dem Heiligen etwas gleich einer goldnen Dose. Nebenan, innerhalb eines Geheges, weiden Schweine mit bienenartigen Flügeln. Im

Hintergrunde tragen Engel den Heiligen gen Himmel, allwo ihm auch Christus empfangend erscheint. (Das Monogramm Meister Schaffners mit der Jahrzahl 1517 findet man auf den drei letzten Tafeln. Die Gemälde sind auf Kreidegrund, ohne unterlegte Leinwand, sehr gut erhalten und wie es scheint ohne alle Ausbesserung. Zweifelsohne dienten sie ursprünglich als Flügelbilder, denn die Spuren früherer Eckverzierungen oben, jedoch immer nur in einer Ecke, so dass sich je zwei Tafeln ergänzten, begründen wohl hinreichend diese Annahme. Die vier Tafeln stammen aus Salmannsweil und wurden zu Anfang des vorigen Jahrh. nach Kirchberg versetzt. Ihre jetzige Aufstellung ist ungünstig; sie sind nämlich in dem von zwei Seiten beleuchteten Audienzzimmer besagten Schlosses als Eckpfeilerfüllungen vertieft eingesetzt und festgenagelt; letzter Umstand verhindert auch die etwaige Bemalung der Rückseiten zu untersuchen. Vergl. den Bericht von Prof. Eduard Mauch im zweiten, 1844 zu Ulm erschienenen Hefte der „Verhandl. des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben", S. 30 ff.) Zwei Blätter Antoniusvorstellungen aus derselben Zeit, Arbeiten des modenesischen Goldschmieds und Kupferstechers Niccola Rosex, genannt *Nicoletto da Modena,* welcher leider nur sich, nicht den oder die Erfinder darauf angegeben hat. Das eine Blättchen zeigt den heil. Anton stehend in Ruinen, gen links gewandt und nach seinem Schwein blickend, das unten zur Hälfte sichtbar ist. In der Rechten hält er ein Buch vor die Brust, mit der Linken fasst er Krücke und Glocke. In der Ferne breitet sich Landschaft aus, worin ein Fluss, eine Stadt und ein Pferd erscheinen. Vergl. Rud. Weigels Kunstkatalog Nr. 5190. Das andre grössere Blättchen enthält inmitten die Eremitenfigur mit der Glocke in der Linken und dem Stocke in der Rechten, zu den Füssen das Schwein. Den Grund bildet ein Prachtsaal, dessen Gewölbe von Pfeilern getragen wird. An einem derselben steht: Nicoletto da Modena, an dem andern links: fecit MCCCCCXII. — Ein sehr werthvolles grosses, im Berliner Museum befindliches Gemälde von Guido Reni aus dessen Frühzeit, wo der Künstler einer derb naturalistischen Richtung, aber in eigenthümlich grossartiger Auffassungs- und Behandlungsweise folgte, schildert die beiden Erzväter der Einsiedlerzunft: Paulus und Antonius, und zwar im Moment, wo der Letztere, der sich für den ersten Helden des einsiedlerischen Lebens hielt, auf göttliche Weisung den heil. Paulus besucht und an diesem seinen Meister findet. Ueber ihnen schwebt der Rabe, welcher dem Paulus das tägliche Brot brachte, heute jedoch, in Rücksicht auf den Gast, eine doppelte Portion Brotes herbeiträgt. Antonius trägt mönchische Ordenskleidung, Paulus hingegen nur eine aus Palmblättern geflochtene Matte, die seinen muskulösen Körper nur zum Theil bedeckt. Beide sind höchst bedeutende, charaktervolle, energische Gestalten, — wahre Heroen der Wüste. Im obern Theile des Bildes ist der Himmel aufgethan, und man sieht in einer Glorie die heil. Jungfrau mit ihrem Kinde und mehren Engeln. Diese Gruppe ist jedoch kälter und ohne das ergreifende Leben der untern. — Eine Antoniusversuchung von David Teniers dem Jüngern, in der Dresdner Gall., ist bemerkenswerth wegen der wüsten und schauerlichen Fantastik, welche dieses Gemälde zu einem der originellsten abenteuerlichsten Traumgebilde stempelt. In einer Höhle, in die von zwei Seiten Tageslicht einfällt, sitzt der heilige Mann vor einem Felsblocke. Vor ihm steht das Crucifix, das Gebetbuch liegt dabei, ein Todtenschädel dahinter; unfern davon steht eine verfängliche Mixtur in einer Flasche, vielleicht von der Art, wie sie E. T. A. Hoffmann in seinem Elixir des Teufels schildert. Ein altes hasenähnliches Weibchen, die symbolische Wollust, steht hinter ihm und deutet auf ein schönes Weib mit Habichtsfüssen, welche verrätherisch unter dem Gewande hervor ihre Abkunft verkünden. Sie nähert sich mit einem Zaubertranke in der Hand. Man muss dabei an die Erzählung des Theurgen Nagar aus Indien denken, welcher aussagt: „Zuweilen steht mein Schutzgeist in Gestalt einer unvergleichbar herrlichen Jungfrau vor mir und überreicht mir einen mit dem Tranke der Götter gefüllten Becher, welchen mein geistiger Mensch ausleert; bald führt er mich durch die Luft auf den heiligen Berg der Versammlung und zeigt mir die Gesetze und Bewegungen des Himmels, die Natur aller erfahrnen Wesen und die Wirkungskräfte jedes Dämons." Hier ist dieselbe Vision, nur verteufelt und gespenstisch in verzerrten Traumbildern, welche zwischen Tod und Sünde aus dem Moder auftauchen. Welche entsetzliche Fratzen schiessen hier aus dem Chaos an das Licht der Oberwelt auf! Hier krabbelt unter einer blauen Decke ein Thierwesen heran mit augenbelebtem Pferdeschädel und Wolfstatzen, auf welchem ein Incubus mit Hundeschädel und Gänsefuss in einer kleinen rosafarbenen Kapuze reitet und den Dudelsack bläst. Auf seinem Schädel sitzt verkehrt ein Hühnchen, welches Kopf und Füsse aus seinem Ei gesteckt hat und sich unbequem macht. Eine Heerschaar von offenen Frosch- und Krötenmäulern, welche ein höllisches Concert macht, dringt auf den Heiligen ein. Zwischen St. Anton und der Versucherin deklamirt ein Frosch von

der Emancipation des Fleisches. Dem genüber sitzt ein Rabe oder Essenkehrer in seiner schwarzen Amtstracht, einen grossen Besen in den Händen. Ein betrunkener Musikant, ein wahrer Galgenvogel mit blauer federgeschmückter Mütze auf dem Kopfe und mit Vogelfüssen, singt saubere Lieder. Seine Frau mit dem Kuhkopfe hat ein Exemplar von dem famosen Liedlein auf Löschpapier: „Gedruckt in diesem Jahr" in der Hand. Eine schaurige Ungestalt, ein Froschmaul mit Rattenzähnen, hilft bei dieser Musik. Ueber dieser Tollheit flattern oben Vampyre in den barocksten Gestaltungen. Darunter reitet auf dem Paradiesvogel der Poesie ein gespenstisches Kammergeschirr mit Vogelbeinen und Iltisschädel, einen Trichter mit einem Lichte darauf. Eine ritterliche Kröte, welche auf einem Häringe reitet, sticht mit ihrer Lanze den Gegner durch die Kehle. Hinten in der zweiten Abtheilung der Höhle sitzt der geprüfte Heilige im Gebet, währenddem ein Rabe ihm Brot bringt. Vom Schwein lässt sich nur der Rüssel sehen, der aus dem Rahmen hervorgrunzt und das saubere Ganze sauber beschliesst.

Gleichzeitig mit den beiden Erzvätern des Eremitenthums lebte auch **Abraham von Chidane** in Syrien. Schon von früher Jugend an die stillen Andachtsübungen allem Andern vorziehend floh er, da seine Aeltern ihn verheirathen wollten, in die Wüste und nahm dorthin seine siebenjährige Nichte mit, eine älternlose Waise, die er sorgfältig erzog. Gleichwohl wurde das Mädchen, von einem gottlosen Mönch verführt, zur Buhldirne und lebte als solche mehre Jahre in der Stadt, bis der Eremit, durch ein Traumgesicht belehrt, in der Verkleidung als lüsterner Buhle bei ihr eintrat und durch seine eindringliche Sprache die Gefallene wieder bekehrte und zur Rückkehr in die Wüste bewog. Man setzt den Tod des chidanischen Abraham um 350.

Ein etwas jüngerer Erzvater der Einsiedlerschaft ist der Antoniusschüler **Hilarion**. Dieser erscheint in **Felle** gekleidet, die ihm sein Meister im Eremitenthum, der Abt Antonius in der Thebaischen Wüste, geschenkt hatte. Wie der heil. Antonius in Aegypten, so war Hilarion in **Syrien** ein Hauptbegründer des Einsiedlerlebens. Er starb auf der Insel Cypern im J. 371. Ausser dem Fellumwurf zeichnet ihn der **Drache** zur Seite aus, den er mit dem Zeichen des Kreuzes verjagt hatte.

Die übrige heilige Sippschaft von Einsiedlern und Einsiedlerinnen, welche mehr oder minder in Darstellungen vorkommen, lassen wir nun in **alfabetischer** Ordnung folgen.

Der Schlosser **Apelles**, der in der Einöde sein Handwerkszeug um sich liegen hat.

Der brabantische Edelmann und Wüstling **Bavo**, der nach dem Tode seiner Frau sich bekehrte und zuerst in einer hohlen Eiche, später in einer Zelle bei Gent lebte, wo er im J. 654 verstarb. Er kasteite sich vornehmlich gern mit einem grossen Steine, daher er auf den Bildern einen solchen im Arme trägt. Neben ihm der hohle Baum. Ihm ist die Genter Kathedrale geweiht, wo man in der neunten Kapelle des Chorumganges die „Aufnahme des Heiligen in der Amandusabtei" (eins der besten Gemälde von **Rubens**) sieht.

Der Drechsler **Bernhard von Tironio**, gest. 1117. Dieser Heilige war ursprünglich Schäfer, und die Legende erzählt, dass ein gefälliger Wolf ihm einst ein verirrtes Schaf oder Kalb unversehrt zurückgebracht habe. In die Einsamkeit zurückgezogen übte Bernhard zum Zeitvertreib die Drechselei. Daher kennzeichnen ihn die Bilder durch solch um ihn liegendes Handwerkszeug. Zur Seite der fromme Wolf und das durch denselben heimgemassregelte Schaf oder Kalb.

Der heilige Riese **Christophorus** aus dem Lande Kanaan, der einen jungen Palmbaum oder einen Föhrenstamm zum Stabe hat und den die ganze Welt bedeutenden Knaben auf seinen Schultern durch das wilde Wasser eines Waldgebirgs trägt. Vergl. über diesen Atlanten des Christenthums den betr. Art. im 2. Bande, S. 442.

Demetrius von Spoleto. Ein uraltes Bild in der Spoleter Paulskirche stellt diesen Heiligen als Einsiedler mit Stralen um das Haupt dar.

Deodatus, der lange Zeit Bischof von Nevers war, mehre Kirchen und Klöster baute und zuletzt wieder zu seiner frühern Einsiedelei zurückehrte. Diesen im J. 679 gestorbenen Heiligen findet man gewöhnlich als Eremit, doch zuweilen auch als Bischof dargestellt. Seine Kennzeichen sind: eine Kirche, die sich neben ihm erhebt oder deren Modell er trägt, und vor ihm die Figur eines vom bösen Wesen geplagten, durch ihn geheilt werdenden Weibes.

Efraim, ein syrischer Eremit, der sich als theologischer Autor und geistlicher Dichter Namen erworben hat und in Beziehung darauf mit Schriftrolle oder Buch dargestellt wird. Den im J. 378 in Asturien erfolgten Tod des heil. Efraim schildert eine byzantinische, mit dem Malernamen Emanuel Tzanfurnari bezeichnete Tafel aus dem 11. Jahrh. im *Museo cristiano* des Vatikans. Den Heiligen umringen Mönche und

Nothleidende; im Hintergrunde sieht man verschiedene Scenen des Anachoretenlebens. Alles nicht ohne Ausdruck individueller Mannichfaltigkeit. Ungenügende Abb. in Agincourts Werke.

Euseus, der Einsiedler mit den Abzeichen des Schusterhandwerks, Patron der Schuhmacher. Derselbe arbeitete zum Besten der Armen, denen er all' seine Schuhe schenkte.

St. Fiacrius (*Saint Fiacre*), Eremit zu Breuil bei Meaux, gest. um 670. Das Abzeichen dieses Heiligen ist ein Grabscheit (Spaten). Er ist nämlich Patron der Gärtner, weil er in seiner abgeschiedenen Siedelei Gärten anlegte und pflegte. Da das viele Bücken den Gärtnern Kreuzschmerzen und Hämorrhoidalbeschwerden verursacht, so rufen sie (ebenso aber alle Aehnlichem ausgesetzte Handwerker) den heil. Fiaker gegen solche Leiden an. Bekanntlich hat man die wohlfeil dem Publikum grosser Städte zu Dienst stehenden Wagen nach diesem Heiligen *Fiacres* genannt, was nur in scherzhafter Anspielung auf dessen Heilkraft geschehen ist, weil das Publikum in jenen Wagen bei unsanfter Durchschüttelung gar oft ein „Hilf, heiliger Fiaker!" ausstossen muss.

St. Gallus mit dem Wanderstabe und einem Bär zur Seite. Das erste Attribut deutet auf seine Missionsreisen hin. Er war nämlich ein Schüler der Heiligen Comgallus und Columbanus, und zog mit dem Letztern aus Irland, seiner Heimath, im J. 585 nach Deutschland und in die Schweiz, wo er in einer Gegend, die voll von Raubthieren und Götzendienern war, die Abtei St. Gallen gründete. Aus der Legende erfährt man, dass ein Bätz mit frommen Tatzen ihn in seiner Einsiedelei bediente.

St. Gerlach, ein belgischer Edelmann, der gegen Ende des 12. Jahrh. lebte und nach einem rohen Raubritterleben die Kutte anzog und sich auf einen Esel setzte, um nun durch Pflege der Armen und Kranken wieder gutzumachen, was er durch seine Plünderungen verbrochen. Der Tod seiner Gemahlin soll seine Besserung bewirkt haben. Seine Attribute sind ausser dem Esel zur Seite ein hohler Baum, in den er sich aus dem Raubschlosse zurückzog, und ein Stachel in seinem Fusse, Anspielung auf den Dorn, der ihn einst an demselben Fusse schmerzlich verwundete, mit dem er als wildes Kind einmal seiner Mutter einen Stoss gegeben.

St. Goar, der rheinische Einsiedler, Bekehrer des heidnischen Fischervolks um Trier, gest. 575. Er hat drei Hirschkühe und als Patron der Töpfer einen Topf neben sich; auf seiner Schulter sitzt ein Teufel. Beim Mangel eines Nagels in seiner Klause hängt er seinen Hut an den einfallenden Sonnenstral auf. Vergl. den besondern Art. Goar.

St. Gregorius auf dem Steine, dessen Wundergeschichte eine der poesiereichsten Legenden des gesammten christlichen Sagenschatzes ist. Wir verweisen auf den bes. Art. über diesen aquitanischen, bis zur Papstwürde gestiegenen Heiligen.

St. Gualfardus, Patron der Sattler, ein Augsburgischer Heiliger der im J. 1127 als Einsiedler in der Nähe von Verona starb. Er war als Sattler nach Italien gewandert und lebte hier so wunderfromm, dass kurz vor seinem Hinscheiden ein Steinsarg vom Himmel fiel, um die Leiche dieses Gottgefälligen aufzunehmen.

Julianus Hospitator, der Schutzheilige der Reisenden, der um gute Herberg angerufen wird. Er trug als Einsiedler Wandernde über Wasser. Im gebühren Hirsch und Engel zur Seite. Vergl. den bes. Art. über diesen Heiligen.

St. Ivan, ein um das J. 910 verstorbener Einsiedler, der mit einem Pferd zur Seite dargestellt wird.

Macarius von Alexandria, der um das J. 400 lebte und ein so eifriger Andachtsmann war, dass er gewöhnlich noch die halbe Nacht durch betete. Daher erklärt sich sein Attribut: die Lampe in der Hand.

Macarius von Rom. Dieser Heilige hatte sich fleischlich vergangen, daher der Himmel zwei Löwen beorderte, welche ein Loch ausscharrten, worin er zur Strafe eine Zeitlang büssen musste.

Marcus Eremita, mit einem Engel, der ihm das Sakrament mit einem Löffel reicht, und mit einem Wolf zur Seite, der durch ihn von seiner Blindheit geheilt worden war und dafür dem kleidbedürftigen Heiligen ein Widderfell zum Geschenk machte. St. Marcus nahm diesen Wolfsdank an, weil das Thier ihm versprach, nie wieder in die Hürde eines „armen" Schäfers einzubrechen.

Maria Aegyptiaca. Diese Heilige hatte in ihrer Jugend zu Alexandria sehr lustig gelebt und auch aus Lustbegier sich einst einer Wallfahrt nach Jerusalem angeschlossen. Dort aber hatte der Anblick des heiligen Grabes so erschütternd auf sie gewirkt, dass sie von Stund an ihr sündliches Leben aufgab. Sie flüchtete zur Wüstenei, wo sie 47 Jahre einsiedlerisch gebüsst haben soll. Der Mönch Zosimus fand sie unfern vom Jordan als ein mutternacktes, sonnengeschwärztes und von den üppig

heruntergewachsenen aber gebleichten Haaren völlig umhülltes Weib wieder. Sie starb in der Regierungszeit Theodosius des Jüngern. In den Darstellungen erscheint sie häufig als Mohrin und immer, der Legende entsprechend, unbekleidet und von ihrem bis über den Schoos niederwallenden Haupthaare bedeckt.

Maria Magdalena — das Vorbild aller christlichen Einsiedlerinnen und Büsserinnen — kenntlich durch das schöne lange Haar, womit sie einst Christo die Füsse trocknete, sowie durch das Salbengefäss in der einen und durch den Todtenkopf in der andern Hand. Sie, die bisher Tänzerin gewesen, kniet reuig unter dem Kreuze des Nazareners, büsst in der Wildniss und wird als gottgefällige Seele von der Erde zum Himmel entrückt. Sie ist Schutzheilige aller Bussfertigen ihres Geschlechts. In den Darstellungen erscheint sie oft mit weit ausgeschnittenem Kleide, zuweilen aber auch mutternackt, einzig bedeckt durch ihr wunderlanges Haupthaar. Wo sie nicht mehr als Büssende in der Höhle, sondern in ruhiger Stellung oder nach der Verklärung abgebildet wird, erscheint sie gewöhnlich nur mit der Salbbüchse in der Hand. Die Hauptstelle über Magdalena s. bei Lukas, Kap. VII, V. 37—48. Ihr Bekehrungstag ist der 1. April, ihr Himmelfahrtstag der 22. Juli.

Marina, Einsiedlerin im Mönchsgewand, mit einem Kind auf dem Arme. Ihr Vater war nach dem Tode der Mutter ins Kloster gegangen. Marina aber wollte sich um keinen Preis von ihrem Vater trennen und so suchte sie durch List in das Mönchskloster zu kommen. Sie verleugnete ihr Geschlecht und errang sich, als junger Mönch verkleidet, den Eintritt in die Männerklause, wo sie von nun an Marinus hiess. Nun geschah es aber, dass eine vornehme Frau, die es mit einem zweiten Manne hielt, die Frucht ihres Sonderbundes ärntete und ihrem rechten Gemahl darob Rede stehen sollte. Um den wahren Urheber der nicht mehr wegzuleugnenden Folge ausser Spiel zu bringen, berief sich die Ehebrecherin auf den schönen Klosterbruder, dem sie öfter gebeichtet habe. Damit begnügte sich indess ihr Gemahl nicht, und so wurde die vermeintliche Geschichte dem Obern des Klosters kund. Dieser, der keine Ahnung hatte von der Jungfrau unter der Mönchskutte, verstiess ohne Weiteres den schönen unschuldigsten Pater auf jene Angaben hin aus dem Kloster. Bei seiner Verstossung nahm der vermeintliche Pater Marinus das am Kloster ausgesetzte Kind mit sich. Edelmüthig pflegte es der jungfräuliche Mönch mit aller Sorgfalt, und immer wieder erschien er, einfach seine Unschuld betheuernd, vor der Klosterpforte, um wenigstens den Vater wiederzusehen. Endlich nahm man den engelreinen Sünder wieder in der Klause auf, doch musste die Mönchin zur Strafe für ein Vergehen, dass sie nicht hatte begehen können, die niedrigsten klösterlichen Dienste verrichten. Auf den Umstand, dass die Klosterleute endlich bei dem glatt und bartlos bleibenden Mönche auf ein andres Geschlecht hätten schliessen müssen, nimmt die Legende keine Rücksicht. Sie berichtet vielmehr, dass man erst beim Tode des vermeintlichen Marinus die eigentliche Marina und somit die ganze Grundlosigkeit jener Angeberei erkannt habe.

Marinus, Patron der Maurer und Steinmetzen, mit den Attributen: Kelle, Hammer und Meisel. Er war als Werkmann bei der Erbauung von Ariminium (Rimini) beschäftigt gewesen und hatte sich dann in eine benachbarte Waldung am Berge Titan als Eremit zurückgezogen. Marinus starb in seiner Waldeinsamkeit gegen Ende des 4. Jahrhunderts. Die später auf dem Titan erbaute Stadt nahm ihn zum Schutzheiligen und heisst nach ihm *San Marino*.

Marius, der heilige Einsiedler mit dem Hahn. Laut der Legende soll einst, als die Reliquien dieses Seligen in feierlicher Prozession herumgetragen wurden, ein Hahn aufgeflogen sein und sich frech auf die heiligen Gebeine gesetzt haben. Zur Strafe dafür sei der Hahn sofort stumm geworden und habe nicht allein nie wieder krähen, sondern auch nie wieder fliegen können. Wahrscheinlich soll das Hahnattribut nur des Marius Wachsamkeit für den rechten Glauben besagen.

Martinus Eremita. Erscheint in den Darstellungen an einen Felsen geschmiedet.

Nikolaus von der Flüe, der berühmte schweizerische Klausner, mit einem Dornbusch und dem Teufel zur Seite, der ihn einst in einen solchen geworfen hatte. Dieser ebenso fromme als patriotische Mann war 1417 zu Saxeln in Unterwalden geboren. Er bewirthschaftete mit Aeltern und Kindern zusammen das väterliche Landgut, machte auch verschiedene Kriegszüge mit, in welchen er mit Heldenmuth focht, und sorgte als Landammann von Unterwalden mit grosser Umsicht und Weisheit für das Wohl seines Kantons. Nachdem er so funfzig Jahre hindurch ein thätiges Bürgerleben in aller Gottesfurcht geführt und bereits zehn Kinder um sich versammelt hatte, fasste er unter Einwilligung seiner Frau den Entschluss Eremit zu werden, zu welchem Zweck er eine einsamliche Gegend unfern von Saxeln erkor, wo

er von nun an seine Zeit lediglich dem Himmel weihte. Bald verbreitete sich die Sage, Vater Niklas sei so gottbegnadigt, dass er ohne alle irdische Nahrung bestehen könne und rein vom Sakrament lebe. Nun wallfahrteten von nah und fern Massen Volkes zu ihm, und Jeder, der Rathes und Trostes bedurfte, suchte und fand Beides bei ihm. Inzwischen hatten sich gewaltige Reibungen unter den Schweizerkantonen eingestellt; die grössern aristokratischen Kantone wollten die kleinern volksherrlich gesinnten (damals Freiburg und Solothurn) nicht als zum Schweizerbunde gehörig anerkennen, und das Zerwürfniss war bereits soweit gediehen, dass unter den begierig zuwartenden Luchsaugen auswärtiger Tyrannen die Freiheit der ganzen Schweiz auf dem Spiele stand. Da erschien, von edlen Patrioten der Bundschweiz aufgefordert, der Waldbruder Klaus von der Flüe wie ein gottgesandter Rettengel in der Versammlung der zerworfenen Eidgenossen und mahnte hier in so wunderkräftiger Rede zur Eintracht, dass man noch an demselben Tage (22. December 1481) sich in Frieden vereinigte, Freiburg und Solothurn feierlichst zu Bundesgliedern erklärte und so das alte Freundschaftsverhältniss, das zum Zusammenhalten der Republiken und zur Abwehr der lauernden Raubadler des Auslands so nöthig war, durch menschlich politisches Entgegenkommen wiederherstellte. Nachdem er durch Eintrachtstiften das Ruhmwürdigste, die Rettung der Schweizerfreiheit, vollführt hatte, kehrte der fromme Klausner so einfach wie er gekommen, aber begleitet von den Dankgefühlen und Segnungen aller Eidgenossen, in seine Einsiedelei zurück, wo er am 22. Mai des Jahres 1487 verstarb. Die gesammte Schweiz trauerte um ihn und verehrte ihn fortan als den thatsächlichen Schutzheiligen des geretteten Vaterlands. Papst Clemens X. sprach ihn nachmals (im J. 1571) noch kirchlich heilig.

St. Onufrius — *Sant' Onofrio* — lebte laut der Legende sechzig Jahre in der Einöde und brachte es in der Strenge seiner Eremitenandacht soweit, dass er nur noch einem Wild des Waldes glich. In den Darstellungen erscheint er entweder mit Blättern bekleidet oder in Felle gehüllt, bisweilen auch über und über behaart, auf allen Vieren sich bewegend und von Jägern und Hunden verfolgt, die den Verwilderten für ein Waldgethier halten. Die Vorstellungen letzter Art wirken freilich sehr widrig; namentlich hat Hans Schäuffelin gern den wildgewordnen Waldheiligen geschildert. Unter den Bildern auf der Burg zu Nürnberg sind zwei dergleichen. Das eine zeigt den thierisch zottigen Eremiten im Buche lesend, im Hintergrunde die verfolgenden Jäger und Hunde. Das Gegenstück zu diesem kräftig und saftig kolorirten Bilde schildert den Einsiedler, wie er die Hostie durch einen Engel empfängt. Hier wieder der mit Haaren bedeckte Körper, das Gemälde übrigens ebenfalls durch die bei Schäuffelin sonst seltene Kraft und Klarheit ausgezeichnet.

Otho von Ariano, Eremit um 1120. Neben ihm die Einsiedlerhütte, auf deren Dache ein Falke sitzt. Dieser hatte sich vor dem Jäger auf das Eremitendach gesetzt, und der Waidmann konnte des Vogels nicht eher wieder habhaft werden, als bis der heilige Mann es erlaubte.

Pelagia Mima, Eremitin mit den Kennzeichen der gewesenen Schauspielerin. Sie war als eitle Theaterpuppe in die Kirche getreten, weniger um sich zu erbauen als die Andacht Andrer zu stören. Da machte indess die Predigt des heil. Nonus so tiefen Eindruck auf die Heidin, dass sie sich alsbald taufen liess, ihren bisherigen Namen Margaretha mit Pelagia vertauschte und nun in einer Höhle am Oelberge bei Jerusalem die harte Rolle einer einsiedlerischen Büsserin durchspielte. (Pelagia's Leben fällt um Beginn des 5. Jahrh. Sie war eine Antiochenerin und wird bald Mima, bald Meretrix zubenannt.)

Petrus Damianus, mit einer Geissel in der Hand und dem Kardinalshut neben sich. Erstere führt er, weil er die Selbstgeisselung dringend den Mönchen empfahl; den kirchenfürstlichen Hut aber hat er, weil er Kardinalbischof von Ostia war.

Prokop von Böhmen, der Einsiedler mit dem Hirsch. Er war einst mit Abhauung eines Baumes beschäftigt, als ein von dem Böhmerfürsten Ulrich verfolgter Hirsch sich hinter ihn flüchtete und dadurch unversehrbar machte. Prokopius ward später Abt eines von demselben Fürsten gestifteten Klosters und sarb als solcher im J. 1053.

St. Sabas, der Einsiedler mit dem Apfel, gest. 531. Er bekam einst Lust einen Apfel zu essen, überwand aber seine heisseste Begier danach und warf denselben, der ihn mit Entsetzen an die Sündfrucht des Paradieses gemahnte, weit von sich.

St. Sebald, der Einsiedler mit langem Stabe, ein Kirchenmodell tragend und das Ochsenpaar neben sich habend, das seinen Leichenwagen zog und am Berge stehen blieb, wo sich nachmals seine berühmte Namenskirche (zu Nürnberg) erhob. Sebaldus war der Sohn eines Dänenkönigs, lebte im 8. Jahrh. und hatte sich in einem

Walde des Frankengaues, in der Gegend des heutigen Nürnbergs, angesiedelt, um hier als Heidenbekehrer zu wirken. Die kirchliche Anerkennung dieses Heiligen und Patrons von Nürnberg erfolgte erst im J. 1424. Sein Fest fällt auf den 19. August. An dem als Erzwerk Peter Vischers weltberühmten Sebaldusgrabe sind die Wunder des Heiligen an den beiden Langseiten des Untersatzes in mässig erhobener Arbeit dargestellt. Diese Reliefs sind das Allervortrefflichste am ganzen Grabmal, haben aber, weil sie nicht so in die Augen stechen wie die allbekannten Statuetten der Apostel, lange Zeit mindere Beachtung erfahren.

Serapion, der aus dem Fenster gestürzte Eremit. Vergl. den bes. Art. über diesen Heiligen.

Sofronia, die Einsiedlerin, die in den Darstellungen von Vögeln umgeben erscheint, welche Blumen in den Schnäblein tragen. Laut der anmuthigen Legende bedeckten die Vögel des Waldes die nackte Leiche des heil. Weibes mit Blumen.

Theodosius, der mit Halseisen und Armfesseln dargestellte Eremit. Ihn wollte der Kaiser Anastasius für die eutychianische Sekte durch Bestechung gewinnen. Der heil. Mann schenkte indess die Seckel Goldes, die ihm der Kaiser gesendet, den Armen und meldete dies dem hohen Herrn in einem derb abweisenden Briefe. Dafür ward er gefangen genommen und in Eisen geschmiedet. Sein Tod erfolgte im J. 529. Gewöhnlich findet man neben dem Dargestellten die kaiserlichen Geldsäcke.

Zum Schluss mag ein allgemeines Verzeichniss von Darstellungen folgen, welche die verschiedenen hier angeführten mehr oder minder strengen Männer und Frauen der Einsamkeit und Beschaulichkeit einzeln oder in Gruppen zur Anschauung bringen. Zunächst muss das anziehende Bild in Erwähnung kommen, welches einen Theil des berühmten, die Anbetung des Lammes in grosser Ausführlichkeit nach der Apokalypse schildernden Altarwerks der Gebrüder van Eyck bildet. Eins der untern Flügelbilder stellt nämlich die ganze Schaar der legendarisch wichtigsten Einsiedler dar, wie dieselben aus einer Felsenschlucht hervortreten und hinter der heiligen Pilgerschaar zur Anbetung nahen. Voran schreiten die Beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gegeben haben, Paulus Eremita und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, welche ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zubrachten, Maria Magdalena und die ägyptische Maria. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind die einzelnen Köpfe; jede dieser das Eremitenthum repräsentirenden Gestalten trägt die Geschichte ihres Lebens in ihren Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der Eine kräftiger, Andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger. Begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während Andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke, nebenherschreiten, und wieder Andre noch ringend im Kampfe mit ihrer irdischen Natur erscheinen. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt, — ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen. Aeusserst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und darüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume. Das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde. — Der Ahnherr und das Vorbild aller Eremiten: der Täufer Johannes in der Wüste, dargestellt von einem bedeutenden altniederländischen Meister in dem Bilde unter Nr. 105 der Kabinette der Münchner Pinakothek. Dies Gemälde trägt die von Dr. Waagen für falsch erklärte Bezeichnung: „Hugo van der Goes 1472", steht aber in Charakter, Gefühlsweise, Gewand und besonders in der Färbung ungleich näher dem Hans Memling. — Eine Darstellung des jugendlichen Johannes vor einer Felshöhle, der begeistert auf das Kreuz hinweist, das ihm zur Seite befestigt ist, von Raffael in der Tribüne des Uffizienpalastes zu Florenz. Mehre Nachbilder von den Händen verschiedner raffaelischer Schüler, in der Gall. zu Darmstadt, in Bologna, Paris, in England und anderwärts. — Die heil. Magdalena in einem äusserst anziehenden Gemälde von Raffaels Landsmanne Timoteo della Vite, welches sich in der Pinacoteca zu Bologna befindet. Hier sehen wir die erste christliche Einsiedlerin in ihrer Höhle stehend, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet. Sie neigt ihr Haupt anmuthig nach der linken Schulter. Dies noch alterthümlich gehaltene Bild ist vortrefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm, der Gesichtsausdruck ungemein zart und gemüthlich. — Berühmte Magdalena von Correggio in der Dresdner Gall. — Halbfigur der Magdalena von Quintin Messys in der Antwerpener Akademie; eine Wiederholung davon in Corshamhouse. — Die Eremiten Paulus und Antonius in der Wüste, Gemälde von Lukas van Leyden in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien; wahr-

scheinlich dasselbe Bild, welches Meister Rubens in seiner Sammlung hatte. — Die Versuchung des Antonius, zwei Darstellungen von Lukas van Leyden, das eine Bild im Escurial, das andre in Dresden. Ueber letzteres erklärte Aloys Hirt, dass es einem Unbekannten aus dem Anfange des 16. Jahrh. angehören möge. — Maria Magdalena, dem weltlichen Vergnügen hingegeben (der Tanz der Magdalena), dieselbe in der Wüste und wieder dieselbe auf Wolken stehend (letztere Darstellung von Andern Pandora benannt), drei Kupferstiche des Lukas van Leyden aus den J. 1518 und 19. — Die beschauliche Magdalena in der Höhle, ein vortreffliches Blatt nach Jan Mostaert von Johann Sadeler. — Eine heilige Anachoretin in der Grotte, Bildwerk von Franz du Quesnoy, durch L. Cossin gestochen. — Ein gemüthliches Eremitenpaar von dem Brescianer Geronimo Savoldo in der Gall. Manfrini zu Venedig. — Eine Versuchung St. Antons von dem bedeutendsten Schüler des Floris, Martin de Vos, in der Antwerpener Akademie. Dies Bild enthält eine Menge zum Theil sehr ergötzlicher Teufeleien in der Art des Hieronymus Bosch. — Das Leben der heil. Einsiedler, 86 Blätter nach Martin de Vos (mit dem Titel: *Solitudo sive vitae eremicolarum*) gestochen von Johann und Rafael Sadeler. Eine andre Folge von Einsiedlern, 26 Bl. nach Zeichnungen von Vos, durch dieselben Stecher geliefert und im J. 1600 zu Venedig unter dem Titel: *Oraculum anachoreticum* erschienen. Sodann das Leben der heil. Einsiedlerinnen, ein ebenfalls nach Vos von Joh. und Raf. Sadeler mit Collaert, Galle und Andern gestochene Blätterfolge unter dem Titel: *Solitudo sive vitae foeminarum anachoretarum*. — St. Johannes, St. Magdalena, St. Onufrius und St. Hieronymus, vier vorzügliche Blätter von Johann Sadeler nach dem Brescianer Girolamo Muziano. — Halbfigur der ägyptischen Maria nach Pieter de Witte (*Pietro Candido*) von dems. Sadeler gestochen. — Versuchung St. Antons, kleines, seltsam fantastisches Bild von Otto Venius im Berliner Museo. Der Heilige sitzt studirend vor seiner Höhle, verdriesslich über die Störungen, die um ihn vorgehen. Vor ihm ein nacktes Weiberpaar, umher anderes Teufelsvolk. Oben ein Satanspaar, das eine grosse Kugel hält, worin allerlei Infusionsthiere in seltsamer Vergrösserung umherschwimmen; unten ein Erdglobus, worauf ein Teuflein sitzt und dem studirenden Heiligen nachäfft, indem es zugleich unbefangen seine Bedürfnisse befriedigt; sodann ein andres Teufelchen, das demüthigerweise einen Pantoffel präsentirt. Ein braungemalter Rand, auf dem die Teufelswirthschaft noch toller hergeht, umgibt das Bild; hier wird der Heilige durch die Lüfte gerissen, von Mühlsteinen zermalmt etc., während andres Geteufel tollen Lärm beginnt; dem einen Satanisken ist die Nase zu einem langen Bassethorn, auf dem er bläst, herausgewachsen. Der Künstler, der uns mit dieser Fantasterei zu erquicken sucht, blühte bekanntlich gegen Ende des 16. Jahrh. und lebte bis 1634. Blicken wir nicht blos auf dieses Werk, sondern auf die mancherlei vor und nach ihm entstandenen derartigen Bilder, so erscheint es gewiss charakteristisch für jene Zeit geistiger Aufregung, die auf die Reformation gefolgt war, dass sie grade diese tiefsinnige Legende, welche den ruhelosen Drang des menschlichen Gemüthes nach aussen hin verkörpert, mit solcher Vorliebe zum Gegenstande bildlicher Behandlung gewählt hat. — Als namhafter Darsteller der Antoniusversuchung (*Tentatio Sancti Antonii*) sei noch der Höllenbreughel angeführt, von dem man mehre abenteuerliche Gemälde dieses Inhalts hat, ein solches z. B. in der Gall. des Palazzo Colonna zu Rom, wo es irrig einem Kranach zugeschrieben wird. — Herrliche Magdalenenbilder von Guido Reni, in der Gall. zu Hermannstadt, im Louvre zu Paris, in der Wiener Gall., in den Palästen Barberini und Sciarra zu Rom, in den Sammlungen des Lords Kinnaird und des Grafen von Radnor, in Staffordhouse etc. — Der sterbende Antonius, von Mönchen umgeben, Gemälde von Rubens in der Gall. zu Pommersfelden. Dies Bild ist durch den Stich von P. Clouet bekannt (Bl. vom J. 1649) und spricht durch eine gewisse pathetische Würde an. — Die Bekehrung des Grafen Allowin, gen. Bavo, in einer sehr reichen Composition von Rubens, die durch F. Pilsen im Stich bekannt ist. Bavo kniet, umgeben von seinen Höflingen, vor dem Abte, der ihn an der Stiege des Amanduskloster empfängt. Rechts Geldvertheilung unter die Armen. In der Nationalgallerie zu London trifft man ein sehr ausgeführtes Studium zu diesem Bilde. Die Karaktere der Köpfe sind hier feiner, edler und mannichfaltiger, der Farbenton warm, aber minder durchsichtig. — St. Kristof mit dem Kristkinde auf den Schultern über den Strom setzend, Aussenbild der Rubensischen Kreuzabnahme im Antwerpener Dome. Skizze dazu in der Münchner Pinakothek. Stich von R. Eynhouts. — Magdalenenbilder von Rubens in der Franziskanerkirche zu Gent, im Dulwichcollege und in der Wiener Gall. — Der Anachoret Paulus, in drei Bildern von Spagnoletto, die man in der Kathedrale zu Granada, im Madrider Palaste und in der Dresdner Gallerie findet. Der

versuchte St. Anton, ein Bild desselben Meisters in Siena, gestochen vom jüngern Lasinio. Die Marter mehrer Eremiten, Bild von Ebendems. im Nonnenkloster des heil. Pasqual zu Madrid. Magdalenenbilder Spagnoletto's in der Kath. zu Granada und im neuen Pal. zu Madrid. Die ägyptische Maria von Dems. in der Dresdner Gall. und im Madrider Pal. Das Dresdner Bild zeigt die langhaarige Aegypterin betend vor ihrem Grabe, wo ihr vom Engel ein weisses Tuch gereicht wird. Im Stich von M. Pitteri bekannt. — Die Antonsversuchung, grosses Blatt von Jaques Callot, welches die lustigsten Teufeleien darbietet und abgesehn von der etwas überladenen Gesammtcomposition wenigstens in seinen Einzelheiten ein wahres Labsal für jeden Betrachter ist. — St. Wilhelm, der Eremit in der Einöde von Maleval, links auf einer Erhöhung liegend und mit den Händen an einen Ast gebunden betend; sodann St. Albert, Wilhelms Gefährte, ebenfalls an einen Baum gebunden, etwas nach rechts gewendet, wo ein Kreuz liegt, — zwei Radirungen von Salvator Rosa. Gleichnamige Compositionen Rosa's kennt man in Stichen von Prenner und Holzmann. — Ein heil. Anton von Pierre Mignard in der Wiener Gall. — Betende Eremiten in Felsenhöhlen von Gerhard Dow in verschiednen Gallerien. — Nikolaus von der Flüe (Bruder Klaus) unter den streitenden Eidgenossen, Composition des Zürichers Ludwig Vogel. — Der heil. Goar den Fischern am Rheine das Evangelium predigend, Gemälde vom Breslauer Emil Ebers zu Düsseldorf. — Die ägyptische Büsserin St. Marina, nach der Erzählung des Dichters Clemens Brentano dargestellt von Ed. Steinle. — Magdalenenstatuen von Canova, Emil Wolff und Franc. Ciccarelli.

Erfurt, die alte Hauptstadt Thüringens, verdankt ihren Ursprung Benediktinermönchen, die sich auf dem dasigen Petersberge niederliessen, die wilden umwohnenden Jäger zum Christenthume bekehrten und sie zu Ackerbauern machten. Schon frühzeitig wurde diese Stadt blühend durch Handel, Gewerbe und die Fruchtbarkeit des Bodens, so dass immer mehr Dörfer und Gehöfte sich in den Kreis ihrer Ummaurung schlossen. Den ältesten Verkehr trieben sie mit den jenseits der Saale wohnenden Sorben, mit welchen sie tauschten. Späterhin verkehrte das freie zur Hansa gehörige Erfurt mit Nürnberg und Augsburg, Hamburg und Lübeck. Die Hauptausfuhr bestand in Waid und brachte immense Summen ein. Der neue Weg nach Ostindien, die Einführung des Indigo, innere Unruhen und ein grosser Brand, der 4000 Häuser verzehrte, brachten sie von ihrer hohen Blüte herab. Manches Denkmal der Kunst mag schon damals untergegangen sein. Noch jetzt hat die Stadt 2 Stunden im Umfange, zählt noch heut an 30 Thürme der verschiedensten Bauart, hat ausser einigen geschlossenen noch 14 gangbare Kirchen, grossen Theils in gutem Style gebaut, mehre Kapellen etc. Der Anblick dieser religiösen Denkmale erinnert noch mächtig an Erfurts mittelalterliche Blüte.

Der Dom, so berichtet die Chronik, dankt seinen ersten Ursprung dem deutschen Apostel Winfried, der daselbst anfangs eine Kapelle gründete, dann ein Bisthum errichtete und zum ersten Bischof seinen Schüler Adolar erhob. Mit dem Nachfolger desselben, Eoban, erlosch dasselbe schon wieder und wurde in ein Stift für Chorherren umgewandelt. Wie der Dom noch jetzt steht, gehört er in seinen einzelnen Theilen den verschiedensten Zeiten an.

Auf dem schönsten und ausgedehntesten Platze der Stadt, dem Graden (*ad gradus*), erhebt sich derselbe auf einem Felsenhügel. Zu seinem doppelten Portale führen 80 breite in eine Spitze laufende Stufen hinauf. Wenn man die breiten Stufen hinansteigt, auf der linken Seite der sogenannten Cavate, befindet sich, eingekittet in das Gemäuer, eine mit der Treppe aus einem Steinblock gehauene sehr zierliche alte Kanzel in gothischem Style, in der Volkssprache die Tetzel-Kanzel genannt, weil dieser Dominikaner von derselben einst den Ablass gepredigt haben soll. Der untere Theil der zart ausgehauenen Treppe ist bereits durch die Zeit und Witterung zerstört, auch fehlt ihr die Bedachung, die sie wahrscheinlich bei ihrer eigenthümlichen Construktion früher gehabt haben mag. Dieser Theil mit dem angrenzenden Gemäuer gehört unstreitig dem älteren Baue an, und mag, nicht fern von einem altergrauen wunderthätigen Madonnenbild, in frühester Zeit dazu gedient haben, dass von ihr herab den Wallfahrern gepredigt wurde.

Wenden wir uns nun um die sogenannte Cavate des Chores herum, die mit einem in gothischer Weise durchbrochenen Steingeländer eingefasst ist, so treten wir bald neben einer zierlich gebauten Kapelle und dem Chore durch eine sehr einfache Thür in den Kreuzgang. Von diesem Punkte aus ist rechts eine Thür, die unter dem Thurme weg in die Kirche führt, daneben aber befindet sich der Aufgang zu der grossen Glocke, dessen ausgetretene Stufen an die Legionen, die sie besuchen, erinnern. Links zieht sich der Kreuzgang herum und aus demselben kann man die blos mit

eisernen Gittern verschlossenen Kapellen deutlich übersehen. An sie schliessen sich die alten Wohnungen der Chorherren und das Domarchiv an und enden unmittelbar am Schiff der Kirche. Weniger dem Einflusse der Witterung preisgegeben, indem er gegen Nord und West von der Kirche gedeckt ist, hat sich dieser Kreuzgang, trotz seines grauen Alters, noch ziemlich conservirt, so dass, während die figurentragenden Grabsteine des Fussbodens durch menschliche Fusstritte ausgehöhlt sind, alle seine Säulenformen und sonstigen Ornamente noch durchaus selbst bis auf kleinere Ranken kenntlich und erhalten sind. Hier wird der Beschauer unwillkürlich zum höchsten Ernst gestimmt, diese grauen Hallen haben etwas höchst Feierliches und über ihrem Fussboden hoch hinauf ist üppiger Graswuchs, befruchtet von der Asche von Generationen. Der Eindruck auf das Gemüth muss gefühlt werden, zu beschreiben ist er nicht. Alter und Bauart erinnern ganz an die 4 Stunden entfernte Arnstädter Frühkirche. In seinen ältern Theilen ist dieser Kreuzgang überaus interessant wegen der völlig gleichmässigen Weise, in der er, zwischen dem romanischen und gothischen Baustyle in der Mitte stehend, an den Eigenthümlichkeiten beider Style theilnimmt; in seinen spätern Theilen gehört er der reichen Ausbildung des rein gothischen Styles an. Da er mit Einsturz drohte und dabei für den Dom selbst die schlimmste Gefahr befürchten liess, weil er den Boden des Hügels, woranf der Dom sich erhebt, nach Art eines Substruktionsbaues festhält, so hat der jetzige König von Preussen die ziemlich kostspielige Ausbesserung und Sicherstellung desselben auf Staatskosten anbefohlen. Treten wir aus diesem Kreuzgange in das Innere des Domes, so befinden wir uns unter einem über 80 Fuss hohen Gewölbe, welches den mächtigen Thurm mit seinen zahlreichen grossen Glocken trägt und zwischen Schiff und Chor ausgespannt ist. Rechts befindet sich der letztere, gehalten durch ein mehr als 90 Fuss hohes Gewölbe ohne Säulen oder einen andern Stützpunkt als seine ausserhalb angebrachten Strebepfeiler. Eine verschliessbare hohe Thür von getriebener Eisenarbeit scheidet ihn von den übrigen Theilen ab. Prachtvoll durchscheint die Morgensonne die ächte Glasmalerei der nahe aneinander stehenden hohen Fenster, die lebendigste Farbenpracht ohne grelle Beleuchtung entwickelnd, so dass das schöne

Bild des hohen Altars noch nicht ganz deutlich erscheint. Zu beiden Seiten erheben sich die altgothischen Chorstühle, deren künstlich geschnitzte Hautreliefs noch die Aufmerksamkeit jedes Kenners erregten. Hier befindet sich auch ein Reliquienschrein und ein merkwürdiger Candelaber in Bronzeguss. Es ist dies ein in Lebensgrösse aufrecht stehender Mann, der in beiden emporgehobenen Händen Dolche trägt, auf welche die Wachskerzen gesteckt werden.

Wenden wir uns nun zurück nach dem Schiff der Kirche, so bleibt zur Rechten die Sakristei liegen, dann erst steigen wir einige Stufen hinab und haben zur Linken einen steinernen Sarkofag mit einem grossen eisernen Gitterwerk umgeben, der die Gebeine der obengenannten Bischöfe enthält. Hoch über demselben an der Wand hängt ein im Helldunkel gemaltes Bild, eine heilige Familie, welche Einigen, freilich ohne Noth, ein Correggisches Werk scheint. Auf beiden Seiten springt das Schiff bedeutend über den Chor hinaus und hat zwei nicht beengte cannelirte Säulenreihen, viele Altäre, auf welchen nach katholischem Ritus je nach den verschiedenen Festen auch verschiedene Heiligenbilder aufgestellt werden, an denen die Kirche keinen Mangel zu haben scheint und die bald mehr bald weniger gut genannt zu werden verdienen. Unter ihnen ist ein heil. Hieronymus zu erwähnen. Zunächst auf der linken Seite steht der Epitaf des zweiweibigen Grafen von Gleichen, aus der Benediktinerabtei bei ihrer Umwandlung in Festungswerke hierher gebracht. Daran grenzt ein schönes gutgearbeitetes Bildwerk in Sandstein und ein kolossales Freskobild, den grossen Christoph darstellend. Es verdient auch der herrliche gehauene Taufstein gesehen zu werden, sowie die gusseiserne Kanzel, die erst in der Neuzeit in Berlin gegossen wurde. In der Nähe derselben befindet sich ein liebliches Madonnenbild von Lukas Kranach. Uralte auf Goldgrund gemalte Bilder umgeben noch die Säulen und auch die Orgel ist ein volltöniges grossartiges Werk. Nach der Seite der Severikirche zu befindet sich ein grosses Radfenster, welches, wie die Sage berichtet, den Umfang der frühern grossen Glocke haben soll, die bei dem grossen Brande Erfurts herabschmolz und deren Klöpfel auch noch im Grunde des Thurmes liegt. Der Thurm, von beträchtlicher Grösse und schöner Bauart, hat zweimal sehr durch Feuer gelitten, zuerst beim grossen Brande, zuletzt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, wo der Blitz in seine kupfernen Spitzen schlug und dieselben im Feuer verzehrte. Dieser Domthurm, der eine 275 Centner schwere Glocke enthält, ist durch die Fürsorge Schinkels gänzlich reparirt und befestigt worden. Sehr imposant nimmt sich die grosse Plattform um die Kirche mit den beiden Treppen aus, die schon früher mit glücklicher Beibehaltung des Styles neu erbaut worden ist. Die Restauration der Kirche selbst, vom Domvermögen bestritten, ist nicht nach dem puristischen Princip angeordnet worden wie die des Bamberger Domes, sondern nach dem historisch-conservativen. Man hat nicht nur alle Denkmale der verschiedenen Jahrhunderte gelassen, die das Gebäude erlebt und in denen es den Bewohnern von Erfurt als Andachtsort und heilige Grabstätte gedient hat, sondern man hat auch alle Monumente der Stadt, die der Sturm der politischen Umwälzungen einer gesicherten Stätte beraubt hatte, hier versammelt und ehrenvoll aufgestellt. Dies erfährt die vollkommenste Billigung durch den feingebildeten Kunstfreund Ludwig Schorn, welcher, missgestimmt über das Verfahren im Bamberger Dome, in einem Schreiben aus Erfurt vom 7. Juni 1841 sich folgendermasen ausspricht. „Die Wiederherstellung eines Gebäudes im Style seiner Erstehungszeit lässt sich füglich nur in Bezug auf seine architektonischen Formen denken, indem man diese ergänzt oder von spätern unverständigen, unpassenden und entstellenden Zuthaten befreit. Was aber die Jahrhunderte, in denen das Gebäude der Menschheit gedient hat, in ihm als Denkmäler *ihrer* Vergänglichkeit und *seiner* Dauer aufgehäuft und als fromme Stiftung hinterlassen haben, auch wenn es nicht mit dem Geiste seiner Gründungszeit harmonirt, soll man nicht herauswerfen und zerstören; denn darin liegt ja das Zeugniss seines Alterthums und seiner grossen Bedeutsamkeit, dass die fliehenden Jahre sich an seine Mauern heften und Zeichen von dem, was sie gefühlt und gedacht, gewollt und vollbracht, daran zurücklassen mussten. Wo gäbe es ein herrlicheres Monument für die ganze Geschichte einer Stadt, als ihre Kirche? Ihr geistliches und weltliches Regiment, die Macht und der Reichthum ihrer Familien, der Gemeingeist der Korporationen, die Frömmigkeit der Privaten zeichnet sich von Jahrhundert zu Jahrhundert an den Stiftungen und Denkmälern, die allmälig die Kirche schmücken und füllen, jedes freilich den Geist des Augenblicks bezeichnend, in dem es entstanden ist, und desshalb alle zusammen ohne harmonische Einheit. Wer dürfte aber die beschränkte Harmonie und Schönheit eines menschlichen Kunstwerkes, die nur aus dem Erguss eines einzelnen Geistes entspringen kann, da verlangen, wo von dem grossen Kunstwerk die Rede ist, welches die Zeit an der Bildung der Menschheit vollbringt? Was müssen Zeitgenossen

und Nachkommen von uns sagen, wenn wir uns herausnehmen aus Ehrfurcht für das 12., 13., 14. und 15. Jahrhundert alle Denkmäler des 16., 17. und 18. zu entfernen, die ihnen historisch wichtiger sind als jene frühern? Dagegen möchte man einwenden: die Kirche ist ein Haus Gottes und nicht ein Tempel für die Nationalerinnerung; nur was jenen Zweck entweder befördert oder sich ihm zur Einheit unterordnet, darf bleiben, alles Andere was entweder den Eindruck des Erhabenen mindern oder die Aufmerksamkeit ablenken könnte, mag einen passendern Ort suchen und erhalten! Dieser ganz ästhetischen Einwendung setze ich nur die Frage entgegen: Tragen nicht sittliche und religiöse Eindrücke ebensoviel und mehr noch zur Beförderung der Andacht bei als ästhetische? Und finden wir jene nicht in ihrer reinsten und kräftigsten Aeusserung vor den Denkmalen unserer Vorfahren? zumal jedes derselben in einer Kirche aufgestellt noch besonders darauf berechnet ist, die Erinnerung zu frommer Andacht und gutem Entschluss zu erheben. Auch will ich gern jene Einwendung gelten lassen, wenn von einem neuen Gebäude die Rede ist, dessen Styl und Eindruck rein erhalten werden soll. Hier wird man darüber zu wachen haben, dass nichts Unpassendes, nichts die erhabene Einfachheit Störendes darin angebracht werde. Wo aber schon Jahrhunderte geschaltet haben, wird man die Todtenämter, welche sie mit greifbaren Zügen an die Wände verzeichneten, nicht hinweglöschen können, ohne sich eines Unrechts gegen die Geschichte schon desshalb schuldig zu machen, weil das Neue, was man doch hier und da an die Stelle des Alten zu setzen genöthigt wird, noch weniger authentisch, noch weniger historisch, eben nur eine Restauration, ein apokryphisches Flickwerk des Alten ist. Ein Denkmal, das eine Geschichte durchlebt hat, eine Geschichte zumal, die einem lebendigen Volke theuer ist, darf man nicht mehr als ein blosses Kunstwerk betrachten und rücksichtlos nach den Forderungen der Kunst behandeln."

Im Innern hat der Dom durch die Wiederherstellung ein reinliches und imposantes Ansehn gewonnen. Das Schiff ist nicht gut angelegt und obendrein durch eine grosse moderne Orgelbühne beengt, von der jedoch eine prachtvolle Orgel in den kräftigsten Tönen erklingt*). An der Seitenwand hat man eine gewirkte Tapete aus dem 15. Jahrh. befestigt, die sich im Domschatze befand. Sie ist ganz im Style der nach Frankreich verbreiteten Schule des Jan van Eyck, und stellt eine Verkündigung in noch ziemlich erhaltenen Farben dar. — Unter dem kolossalen, 1499 in Oelfarbe auf die Mauer gemalten und wohlerhaltenen Bilde des grossen Christoph ist der ehemals auf dem Petersberge gewesene Grabstein des Grafen von Gleichen und seiner zwei Frauen in die Wand eingesetzt. Dieses Denkmal gehört wohl zu den bedeutsamsten Skulpturwerken, die sich aus dem 12. Jahrh. erhalten haben. Die drei lebensgrossen, im stärksten Relief aus der Steinplatte herausgearbeiteten Figuren sind völlig bemalt. Die Gesichter sind platt, die Augen geschlitzt und in die Breite gezogen, die Tracht die im 12. Jahrh. gewöhnliche, der byzantinischen verwandte. Der Graf in der Mitte hat ein dickes, hinten übergekämmtes Haupthaar, und den einfachen langen Waffenrock. Die beiden Frauen sehen einander ähnlich und ihre Gesichter sind nicht ohne Feinheit und jugendliche Anmuth. Betrachtet man aber die Reste ihrer Gebeine, die in einem gemeinsamen Grabe beigesetzt waren und jetzt hinter dem Hochaltare aufbewahrt werden, so findet man den Schädel der Orientalin an den feinern und edlern Formen heraus, welche die kaukasische Rasse bezeichnen. Die Gebeine des Grafen rechtfertigen seine fast kolossale Gestalt auf dem Grabsteine.

Der Domchor, im schönsten Style des 14. Jahrh. erbaut, macht einen unvergleichlichen Eindruck von Würde, Pracht und Erhabenheit. Es ist unmöglich sich ein schöneres Gotteshaus zu denken als dies leichte zierliche Gewölbe, das auf hohen schmalen Pfeilern ruht, zwischen welchen die prachtvollsten gemalten Fenster wie eine Mosaik aus leuchtenden Edelsteinen emporsteigen. So stellt man sich die hundert Kapellen vor, welche nach Boisserées Entwurf die Kirche des heiligen Grabes umgaben. — So wenig als an dieser Architektur kann man sich an dem wunderschönen Bilde von Lukas Kranach sattsehen, das an der Seitenwand des Chores befestigt ist. Hier ist er ganz der deutsche Francia! Welche Lieblichkeit in den Köpfen der Maria, des Kindes, der Katharina und der beiden Engel! Welche Innigkeit der Empfindung, welche Zartheit des Gefühls, welche Glut der Liebe spricht aus ihnen! Und die Farbe athmet noch den wärmsten Hauch des Fleisches, die tiefste, gesättigtste Pracht der Gewänder. Das Bild ist aus dem J. 1509, gehört also in die erste Zeit von Kranachs Aufenthalt in Sachsen, der nicht über 1504 zurückzugehen

*) Die mit Oelfarben bemalten Glasfenster des Schiffs, welche der famose Gemälderestaurateur Pereira verfertigt hat, werden doch hoffentlich jetzt verschwunden sein?

scheint. Niemand weiss wo er in der Schule gewesen; in Nürnberg bei Wolgemut oder Dürer gewiss nicht, da er keine Verwandtschaft mit ihnen hat. Sollte er nicht in Bologna bei Francesco Francia verweilt haben, während Martin Schaffner aus Ulm aller Wahrscheinlichkeit nach seine Studien in Mailand machte? War doch Dürer in Venedig und kam als Deutscher zurück; warum sollten wir seinem Zeitgenossen nicht dasselbe Verdienst zuerkennen?

Ausser dem Dome sind gangbare katholische Kirchen von mehr oder minder schönem Bau und Alter: die Allerheiligenkirche mit hohem schlanken Thurme; die Schottenkirche mit Kuppelthurm; die Lorenzkirche mit spitzem Thurme; die neue Augustinerkirche; die Martinskirche und die nicht sehr alte Neuwerkskirche.

Unter den Kirchen des evangelischen Cultus zeichnen sich durch Grösse und reine Bauart aus: die Predigerkirche und Barfüsserkirche. (In der erstern will man neuerdings ein Bild aus der Schule der Vaneycks aufgefunden haben.) Ferner gehören den Evangelischen: die sehr alte Reglerkirche (mit einem schönen Wolgemutschen Altarbilde), die neuere Kaufmannskirche, die alte Augustinerkirche (mit einem kronenartigen gothischen Thurme und einem Lutherbilde von Lukas Kranach), die kleine Michaelskirche, die Andreas-, die Thomas- und die Hospitalkirche.

Die alte Kirche auf dem Petersberge, eine prachtvolle Basilika aus dem 12. Jahrh., ist längst in ein Magazin für die Festung verwandelt; doch sieht man noch im Innern die viereckigen, auf schön verzierten Basen ruhenden Schiffspfeiler. Dagegen steht die Severinkirche neben dem Dome mit ihren drei spitzen und schlanken Thürmen unberührt und unverändert. Sie ist in dem luftigen und schlanken Spitzbogenstyle des 14. Jahrh. erbaut; ihr Inneres hat eine imposante Anlage von drei gleich hohen Schiffen und schön proportionirten Pfeilern, ist aber durch eine geschmacklose Bemalung in Blau, Grau und Schwarz entstellt, die ihm das Ansehn eines grossen Katafalks gibt.

An der Barfüsserkirche ist noch keine Reparatur vorgenommen; noch klafft die weite Oeffnung des Schiffs, die der Einsturz seines Gewölbes verursacht hat, der Orgelchor steht vorn offen, wiewohl unter Dach, der Chor des Hochaltars aber ist durch eine Interimswand geschlossen und der Raum wird zum Gottesdienst benutzt. Wenige Denkmale haben gelitten, und ohne die mindeste Verletzung ist der reich mit Gemälden und Schnitzwerken verzierte Altar geblieben, der angeblich von 1316 datirt und den der Buchbinder Schropp im J. 1827 mit veränderter Anordnung wieder aufgerichtet hat, indem er Mittelbild und Flügel übereinanderstellte und durch Hinzufügung gothischer Giebel und Thürmchen zu einer Pyramidalgruppe vereinigte*). Die geschnitzten Figuren, welche jetzt daran vertheilt und bronzirt sind, waren alle vergoldet. Sie haben schon die kurzen Verhältnisse der deutschen Bildwerke des 14. Jahrh., aber die Köpfe sind von einer bewundernswürdigen bildnissartigen Wahrheit und von geistreicher Lebendigkeit der Modellirung. In den Köpfen der Gemälde ist weit mehr ein allgemeiner Typus, soweit sich unter der starken Restauration, die sie erlitten, ihre ursprüngliche Beschaffenheit noch erkennen lässt.

Als architektonische Wunderlichkeit ist zu erwähnen die sogenannte Krämerbrücke, ein Bauwerk der Benediktinermönche. Sie bildet eine ganze Strasse dreistöckiger Häuser und war ehemals mit zwei Kirchen auf beiden Seiten, davon eine abgetragen ward, versehen. Niemand, der nicht die äussere Bauart der Krämerbrücke kennt, wird vermuthen, dass unter ihr hohe Gewölbe, durch welche die Gera fliesst, befindlich sind, und dass unter denselben sich die Räder zweier Mühlen bewegen.

Uebrigens sind beachtungswerthe Gebäude: das ehemalige Schloss, jetzt Regierungsgebäude, mit einem schönen von Atlanten getragnen Portale; die Waage und das alte Augustinerkloster, aus welchem der welterleuchtende Bruder

*) Ludwig Schorn schreibt in dem oben citirten Briefe 1841: „Schropp ist ein merkwürdiges Talent. Er hat sein Gewerb aufgegeben und modellirt nun die grössten gothischen Kirchen, den Dom von Prag und den Dom von Köln, in verjüngtem Maasstab aus Pappe, genau mit allen Gliederungen, Verzierungen und Skulpturen, und mit vollständiger Ausschmückung des Innern. Er verfährt dabei mit soviel Gefühl für die Gesetze jenes Styles, dass er dessen leichtes und freies Ansehn vollkommen erreicht, und kleinere Gegenstände (wie Kronleuchter u. dergl.) in demselben Style und aus demselben Materiale nach eigener Composition aufs Reichste und Vollständigste ausführt. Wenn man den Mann in seiner kleinen reinlichen Stube mit seinem zierlichen Schnitzwerk beschäftigt findet, so fühlt man mit ihm wie seine Arbeit ihn beglückt. Und ist eine solche Zufriedenheit nicht ein dauerhafter Stein zur Befestigung unserer Glückseligkeit?“

Martin (Luther) hervorging. Dies Kloster besteht jetzt aus dem evangelischen Waisenhause und dem Martinsstifte, das einen schönen Neubau aufweist, der nach Schinkels Entwurf durch den Architekt Pabst ausgeführt worden ist. Ein sehr schönes Ueberbleibsel des alten Augustinerklosters ist der rein gothische Andachtsaal der Martinsstiftung, welcher einst der Bibliotheksaal des Klosters war, wo der Mönch Luther die Bibel entdeckte. — Auch ist durch seine Bauart und schöne Bildhauerarbeit das alte sogen. Turnier merkwürdig, wo einst Albert der Unartige wohnte und jetzt die Freimaurer ihre Loge haben. — Vor dem Brühler Thore steht noch ein uraltes gothisches Thürmchen, dessen Zweck und Ursprung räthselhaft ist und aus diesem Grunde wohl auch das Sibyllenthürmchen genannt wird.

Bemerkenswerthe Sammlungen sind: die städtische Kunstsammlung im Waisenhause, wo sich unter andern Besonderheiten auch ein Todtentanz befindet; die Privatsammlungen bei Ferdinand Bellermann, Baumeister Look und Domdechant Würschmidt. — Uebrigens besitzt Erfurt eine Kunst- und Bauschule, die durch den vormaligen Coadjutor Frhrn. von Dalberg, nachherigen Fürst Primas, gegründet ward. Hier wirkt der schon genannte Architekt Pabst, der den Neubau des Martinsstiftes geleitet hat und dem auch von Berlin aus die Restauration des Erfurter Domes übertragen worden ist.

Ueber Erfurts mittelalterliche Bauwerke belehrt am Besten und Bündigsten das bekannte Werk des Dr. Ludwig Puttrich: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.“ Die 1846 erschienenen Lieferungen 14—16 des 2. Bandes der 2. Abtheilung sind lediglich Erfurt und dessen Baudenkmalen gewidmet und führen, weil sie ein für sich bestehendes Ganze bilden, auch Separattitel. Sie enthalten 12 Bl. Abbildungen (sämmtlich, mit Ausnahme des Grundrissblattes, ausgeführte Lithographien), 2 Vignetten und 22 Seiten Text. Dem Plane des grossen Werkes getreu hat sich der Herausgeber auf eine Auswahl des vorzugsweis Charakteristischen beschränkt. Der grössere Theil der Darstellungen ist dem Dome und seinen Nebengebäuden, dem imposanten Mittelpunkte der Stadt, gewidmet. Die seltsame Grundriss-Composition dieses Domes, durch das verschiedenartige Bedürfniss verschiedener Bauzeiten und durch die besondre Lokalität motivirt, — die malerische Anlage über mächtig gewölbten Substruktionen, welche den Chor stützen, — die schöne Entwickelung gothischer Formen, besonders am Chore und an dem eigenthümlich vortretenden Seitenportale, neben Theilen, die ein älteres Gepräge tragen, — der pittoreske Kreuzgang in seinen eleganten, theils früh-, theils spätgothischen Formen, — dies Alles wird im Puttrichschen Werke in mannichfachen charakteristischen Abbildungen vorgeführt. Von den übrigen Monumenten hingegen werden nur einzelne Theile gegeben: eine Inneransicht des einfach gothischen, doch in trefflichen Verhältnissen emporgeführten Chores der eingestürzten Barfüsserkirche und Details eben dieser, sowie der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche; das prachtvolle spätgothische Tabernakel über dem Taufsteine der Severikirche; die bekannte vor der Stadt stehende gothische Betsäule, und ausserdem ein eigenthümlich interessantes, neben der Krämerbrücke liegendes gothisches Wohngebäude. Zum grössern Theile haben die Abbildungen zugleich einen völlig selbständigen künstlerischen Werth, wozu namentlich auch die von Ed. Gerhardt mit glücklichster malerischer Wirkung radirte Titelvignette gehört, welche einen der ältern Theile des Kreuzganges beim Dome darstellt. Zu diesen bildlichen Mittheilungen tritt der nicht minder werthvolle, vom Herausgeber mit Hingebung und Sorgfalt bearbeitete historische und kritisch erläuternde Text.

Von Architekturmalern, welche Erfurter Monumente aufgenommen haben, nennt man ausser dem schon gedachten Eduard Gerhardt noch Adolf Hasenpflug, Max Hauschild und Eduard Dietrich (welcher mit dem Prof. Pabst die Erfurter Kunst- und Baugewerkschule leitet). Von Hasenpflug finden sich mehre schöne Domansichten im Besitze des Königs von Preussen, des Kunstschriftstellers von Quandt etc. Von Hauschild sieht man in der Zittauer Stadtbibliothek eine treffliche Inneransicht des Seitenganges des Erfurter Domes, die durch Hammer in Dresden als eins der sächsischen Kunstvereinsblätter für 1838 gestochen worden ist.

Ergane, Beiname der Pallas (Minerva), wodurch diese als Erfinderin der weiblichen Künste und als Beförderin künstlicher Arbeiten bezeichnet wird. Ein im J. 1834 bei den Ausgrabungen auf der weiten Trümmerstätte von Vulci gefundenes kostbares Erzbild, das nach München gewandert ist, stellt die Pallas Ergane mit Spinnen beschäftigt dar. Der Kopf fehlte und ward später von Thorwaldsen ergänzt; sonst ist die Figur wohlerhalten. Es kommen an dieser Statue Ungleichheiten vor, aber der

Styl ist edel und gross, und sie gehört zum Schönsten, was die neuern Ausgrabungen ans Licht gefördert haben.

Ergotimos, Name eines altgriechischen Vasentöpfers. Eine aus Aegina stammende Schale mit diesem Namen ist im Besitze des Hrn. Fontana zu Triest. Das wichtigste Werk, worauf sich der Kunsttöpfer Ergotimos nebst dem Maler Klitias genannt hat, ist die erst kürzlich zu Chiusi aufgefundene Prachtvase, über welche ausführlich im Art. „Chiusi" berichtet worden.

Erhard der Heilige, ein bairischer Bischof, der die heil. Ottilie (Tochter des Allemannenherzogs Ethika) taufte und die Blindgeborene durch sein Gebet sehend machte. (Im J. 667.) Sein Attribut ist die Axt, die auf den Bekehrer zu deuten ist, der den Baum des Heidenthums fällen half. Auf den Aussenseiten eines ausgezeichneten Altarwerks von Martin Schaffner im Ulmer Münster ist St. Erhard nebst drei andern Heiligen vortrefflich vorgestellt. In der Münchner Bonifaciuskirche, die bekanntlich von Heinrich Hess und dessen Gehilfen ausgemalt worden, ist in den kleinern Bildern auf Goldgrund, welche die Christlichmachung der deutschen Völker versinnlichen, auch Bischof Erhard geschildert, und zwar als Täufer und Wunderarzt der frommen Ottilie.

Erhard, Joh. Christoph, geb. zu Nürnberg 1795, selbstgemordet durch Pistolenschuss am 18. Januar 1822 zu Rom, war ein Schüler von Zwinger und A. Gabler, begleitete 1816 seinen Schulfreund J. A. Klein nach Wien und wählte sich daselbst, da er ausschliesslich der Landschafterei sich widmete, vorzugsweis den Swanevelt und Waterloo zu Vorbildern. Er radirte etwa seit 1811 und hinterliess viele Zeichnungen von Nürnberg, Salzburg und Rom. Nach Italien ging er 1819, doch hatte Klima, Hitze und übermässige Anstrengung im Studiren einen so schlimmen Einfluss auf ihn, dass er in tiefe Schwermuth versank und von jedem guten Menschen, der ihn kannte, innig betrauert ein höchst betrübendes Ende nahm. Eine sanfte, liebenswürdige Bescheidenheit, tiefe Gemüthlichkeit, gründliche Rechtlichkeit in Gesinnung und Handlung, Fleiss und feiner Geschmack, geistreiche Auffassung und ächt künstlerische Behandlung werden von Allen, die ihn näher gekannt, ihm nachgerühmt. Seine Werke erschienen im Verlage von Frauenholz, Riedel, Kirchner in Nürnberg, Grünling in Wien, Kettner und Andern. Hervorzuheben sind: sechs Ansichten des Schneebergs aus dem J. 1817 und vier Bl. Studien aus dem Salzburgischen von 1819. Seine schönsten Zeichnungen besitzen seine Freunde Adam Klein in München und Auctionator Börner zu Nürnberg.

Erichthonios; s. Erechtheus.

Erigone, 1) Tochter des Ikarios, welche von dem in ihr Haus eingekehrten Bacchus verführt ward. 2) Tochter des Aegisthos und der Klytämnestra, die Orestes nebst der Mutter töden wollte, Artemis aber zu ihrer Priesterin in Attika machte. Bei Pausanias wird sie Gemahlin des Orestes genannt, mit dem sie den Penthilos gezeugt habe. Endlich gibt es auch eine Sage, wonach sich des Aegisthos Tochter selbst getödtet haben soll, als Orest wegen seines Muttermords freigesprochen worden war. — Die erstgenannte Erigone, die vom Weingott eroberte Nymfe, ist oft nach der Erzählung bei Ovid (Metam. VI. 125.) und bei Hygin (Fab. 130.) durch Maler geschildert worden, z. B. von N. R. Jollain, dessen Bild durch J. G. von Müller gestochen ward, von dem Lyoneser Chavanne (ein Studium voll Anmuth und Reiz auf der Ausstellung 1846 — 47 zu Lyon) u. A. m.

Erinnyen; s. Furien.

Eriphyle, Tochter des Talaos und der Lysimache, die ihren Gemahl Amphiaraos wegen des Halsbandes der Harmonia verrieth.

Eris, die Zankgöttin, eine Tochter der Nacht und Mutter von Unheil aller Art. So gebar sie z. B. den Hunger, den Mord, die Lüge und den Meineid. Sie ist des mordenden Mars verbündete Freundin und Schwester, die geschäftig Hader und Streit sä't. (Ilias IV. 441.) Jupiter, der Himmelspotentat, bedient sich ihrer mit Erfolg zu diplomatischen Zwecken. Ihr Feldgeschrei ist so grauenhaft wie die Donnerstimme des Ares selbst. Sie regt die Männer zur Schlacht auf, weilt mitten im Kampfe, wenn auch andre Götter sich zurückziehen, und schaut innerlich vergnügt zu, wo es am Blutigsten hergeht. Diese die Welt mit Jammer erfüllende Göttin, eine wahre Jesuitin im Dienste des Donnergottes, war es auch, welche den berühmten Apfel in die Götterversammlung warf. Vergl. den Art. „Paris". Ihr ähnlich ist die Virgilische *Discordia* (Zwietracht), die im Gefolge der Bellona erscheint. Aeneide VIII. 702.

Erker und Eckthürmchen; s. im Art. „Germanische Baukunst."

Erlangen. In dieser fränkisch-bairischen Stadt der Wissenschaften, welche eine Stadt der Künste (Nürnberg) zur Nachbarin hat, ist von Bauwerken nichts, von Bildwerken aber nur das Standbild bemerkenswerth, welches vor wenigen Jahren dem

Markgrafen Friedrich von Baireuth und Kulmbach, dem Stifter hiesiger Hochschule, errichtet worden ist. Das Modell dazu wurde von Ludwig Schwanthaler geliefert; der Erzguss ward grossentheils unter der Leitung von Ferdinand Müller, dem Neffen Stiglmayers, ausgeführt. Die Enthüllung erfolgte am 25. August 1843, zur Jubelfeier des hundertjährigen Bestehens der Universität. Das Erzbild stellt den Fürsten in voller Waffenrüstung dar, bekleidet mit dem Hermelinmantel und dekorirt mit dem preussischen Adlerorden an breitem Bande über der Brust. Die schöne imponirende Gestalt in feiner, edler, selbstbewusster Haltung, richtet frei das unbedeckte Haupt empor, stützt sich mit der Rechten auf einen Geländerpfeiler und hält in der Linken die Stiftungsurkunde der Universität Erlangen. Der Erzguss hat in der Ciselirung eine besondre in vorliegendem Fall günstige Behandlungsart erfahren, der zufolge die Oberfläche drei verschiedene Grade der Glätte hat; die Rüstung und Alles was Metallschmuck besagt, ist glänzend polirt, die Haupttheile, Tuch, Leder etc. matt und das Pelzwerk rauh gearbeitet. Eine Lithographie dieses Standbildes (in Folio, im Braun- oder Thondruck) hat man von Flachenecker. — Ueber das grossartige Kanaldenkmal, welches König Ludwig bei Erlangen errichtet hat, wird der bes. Art. berichten.

Ermels, Joh. Franz, geb. unweit Köln 1621, gest. zu Nürnberg wahrscheinlich nach 1697, war Historienmaler und Landschafter und soll auch in Kupfer gestochen haben, wenn letztere Thätigkeit nicht auf einen Andern dieses Namens zu beziehen ist. Ermels Uebersiedelung nach Nürnberg erfolgte im J. 1661. Er stellte hier als Probestück seiner Kunst einen Christus mit der Samariterin aus und malte sodann für die Familie Muffel den Stefansaltar in St. Sebald. Hauptsächlich aber war es die Landschaft, die seinem Pinsel zusagte. Seine malerischen Arbeiten dieser Art stehen in Verwandtschaft zu der Richtung seiner Zeitgenossen Jan Both und Adam Pynacker. In der Gall. des Grafen Benzel-Sternau zu Mariahalden bei Zürich trifft man von Ermels ein historisch-romantisches Landschaftsgemälde, das ein Gemisch von Felsen, Hügeln, Thälern, Häusern und Ruinen bietet, die mit grosser technischer Gewandtheit zu einem Ganzen verbunden sind. Vieles ist darin freilich mehr angedeutet als vollendet. In den Wolken lässt sich Jehova blicken, der soeben in seinem Zorne geblitzt und einen Reiter niedergeworfen hat, dessen Begleiter ihren Schreck durch die Flucht kundgeben. In der k. k. Gall. zu Wien findet man eine Ermelsche Landschaft mit einem trümmerhaften antiken reliefgeschmückten Grabmale vorn an einem Wasser, aus welchem zwei Männer Fischreusen tragen; weiter links geht ein Weib mit einem Blumenkorbe auf dem Kopfe. Zu Nürnberg sind mehre Ermelsche Landschaften in der Forsterschen Sammlung, auch eine in der Hertelschen, besser in der Zeichnung als in der (dunkeln) Farbe. Geistreich sind die Radirungen: Landschaften mit Ruinen, die man ihm zuschreibt.

Ermenonville, ein reizender und durch den Aufenthalt Jean Jacques Rousseau's berühmter, neun Stunden von Paris entfernter Landsitz im Bezirk von Senlis, mit prächtigem Schloss und herrlichem Park. Letzterer wird von Kanälen durchschnitten und durch natürliche Wasserfälle belebt. Sein schönes Gehölz macht die anmuthigste Wirkung. Links beim Eingange in den Park erinnert die Inschrift eines Altars an berühmte Besinger des Landlebens: Virgil, Thomson und Gessner; eine Holzbrücke führt zu einer Einsiedelei, zu einer Grotte und einem Gartensaale. Ein der Philosophie geweihter Tempel auf einer Anhöhe beherrscht die weite Ebene der Umgegend; von jenem Hochpunkt aus bemerkt man zugleich eine Gruppe kleiner Inseln, darunter die sogen. Pappelinsel, wo sich die Grabstätte des Genfer Philosophen befindet. Auf der einen Seite des Grabmals liest man die Inschrift: *Ici repose l'homme de la nature et de la verité;* auf der entgegengesetzten Seite sieht man ein auf die Erziehung sich beziehendes Basrelief und darüber das Motto: *Vitam impendere vero.* In einem andern Theile des Parkes steht noch die Hütte, welche Rousseau vom 20. Mai bis 2. Juni 1778 bewohnte. Nicht minder interessante Anziehungspunkte Ermenonville's sind ausser der Villa selbst: das Grabmal der Laura, der Gabrielenthurm, das sogen. Arkadien und die neuen Anpflanzungen.

Eros, bei den Römern Amor und Cupido genannt, erscheint bei den Griechen in dreifacher Vorstellung: 1) als Naturgott der ältern Welt, 2) als ein mit diesem verwandter Gott der Philosophen und Mysterien, und 3) als der Liebesgott der epigrammatischen und erotischen Dichter. Homer kennt den Eros noch nicht. Erst Hesiod nennt ihn und zwar als einen der ältesten Götter. Zuerst war laut Hesiod das Chaos, dann ward die Erde und der Tartaros und zugleich mit diesen entstand Eros, der Gliederlösende, der Schönste der Götter, der auf seine Mitgötter wie auf die Menschheit den grössten Einfluss übt. Dieser älteste Eros ist die durch Liebe vereinigende Kraft der Natur und erscheint als der harmonische Ordner der Weltschöpfung.

Hieran schliessen sich mehr oder minder nah die ans Mythische streifenden Vorstellungen der Philosophen. Hieher gehören auch die Genealogien, wonach Eros ein Sohn des Uranos und der Gäa oder des Kronos und der Eileithyia heisst. Auch nannte man ihn einen Sohn des Hermes und der (sonst nie mit einem Manne verkehrenden) Artemis, oder des Hermes und der Afrodite, oder des Ares und der Afrodite, auch des Zefyros und der Iris, ja selbst des Zeus, der ihn mit seiner Tochter Afrodite erzeugt haben soll und daher zugleich Vater und Grossvater des Eros betitelt wird. Ferner ist bei den Philosophen von einem doppelten Eros die Rede; der eine heisst ein Sohn der uranischen Afrodite, der andre ein Kind der gemeinen Afrodite, sodann ein Sohn der Polymnia, oder auch ein am Geburtsfeste Afrodites erzeugter Sprössling des Poros und der Penia. Der orphische Eros heisst ein Sohn des Kronos, ein Bruder des Aethers und der Vater der Nacht. Auch war bei den Orphikern die Sage, dass Eros aus dem Urei entsprossen sei, welches die Nacht dem befruchtenden Winde gebar oder Kronos mit dem Aether hervorbrachte; Eros selbst soll dann mit dem Chaos die Welt erzeugt und den Kampf der in blinder Unordnung gemischten Urstoffe in Liebe und Harmonie aufgelöst haben.

Der von der Kunst verherrlichte Eros ist der Liebesgott der lyrischen Dichter, jener schöne Knabe und anmuthige Schalk, von dem sie tausend Streiche zu erzählen wissen und vor dem weder Götter noch Menschen, selbst nicht seine eigene Mutter Afrodite (Venus) sicher sind. Nicht immer gilt Letztere als seine Mutter, sondern, weil die Liebe auf unbekannten Wegen sich in die Herzen einmischt, heisst es auch: seine Aeltern seien unbekannt oder er habe wohl eine Mutter, doch keinen Vater. Seine Macht erstreckt sich über Himmel und Erde, über die Tiefen des Ozeans und der Unterwelt. Er bändigt Löwen und Tiger, zerbricht wie Spielzeug die Blitze des Zeus, nimmt dem Herkules, dem Stärksten der Starken, die Waffen ab und spielt selbst mit den Ungeheuern des Meeres. In Sophokles Antigone lautet ein Anruf: „O Eros, allsiegender Gott! Aufstürmer der Heerden! der du nächtlich der zarten Jungfrau holdselige Wangen einnimmst und die Meeresgründe wie die wildesten Waldverliesse durchschweifst! Kein unsterblicher Gott entrinnt dir je noch unsers alltäglichen Geschlechtes ein Mensch!" Diese Macht missbraucht er indess nur zu häufig, indem er Götter und Menschen quält und an Thränen seine Freude hat. Freilich war aber auch der harte Fels seine Wiege und eine Löwin seine Amme. Er ist hinterlistig und ränkevoll, und stellt Netze wie ein Jäger aus. Man darf weder seinen Thränen, noch seinen Liebkosungen, Versprechungen und Küssen trauen, denn er hat immer Verrath im Sinne. Seine Waffen auch nur zu berühren ist schon gefährlich. Diese Waffen sind Pfeile, die er in goldenem Köcher trägt, und Fackeln. Jene haben verschiedene Wirkung; der eine Pfeil erregt Glut, der andre vertreibt dieselbe. Der sie anfacht, ist golden und blinkt mit geschärfter Spitze; der sie verscheucht, ist stumpf und enthält Blei unter dem Rohre. Die Spitzen hat Eros in Gift und Galle oder in Feuer und Honig getaucht, und er schärft sie immer von Neuem. Mit seinen Fackeln vermag er selbst den Sonnengott zu entflammen. Er hat goldene Flügel und flattert gleich einem Vogel umher. (Laut einer Sage wurde der lose Vogel, damit er nicht mehr in den Himmel fliegen könne, von den zu arg durch ihn beunruhigten Göttern verdammt, dass ihm die Flügel gekürzt und seine Schwungfedern der Göttin des Sieges [der Nike] geschenkt werden sollten.) Oft trägt er eine Binde vor den Augen und benimmt sich wie ein Blinder. Er ist der gewöhnliche Begleiter seiner Mutter, der Venus; in seiner Gesellschaft befindet sich: der Jocus (Scherz), der Pothos (die Sehnsucht), der Himeros (das zärtliche Verlangen), der Dionysos (Rauschgott), die Tyche (das Glück), die Peitho (Ueberredung), die Chariten (Huldinnen), die Musen etc. Auch mit dem Götterboten und dem heroischen Gotte erscheint er zusammen; so stand seine Statue mit denen des Hermes und Herkules in den Kampfschulen.

Als Bruder des Eros erscheint Anteros, der Gott der Gegenliebe, der diese fordert, und wenn seiner Forderung nicht genügt wird, die verschmähte Liebe rächt. Wenn er also kämpfend mit Eros dargestellt wird und beide nach der Palme des Sieges greifen, so kann dies entweder den Wetteifer zwischen Liebe und Gegenliebe oder den Zorn des Anteros gegen den unheilstiftenden Eros bezeichnen.

Zahlreich ist die Schaar munterer Brüder oder Begleiter, gleichen Alters und gleicher Gestalt, welche dem Eros beigegeben werden, die Schaar der Eroten (*Amores*, Amoretten, *Cupidines*). Diese sind entweder, wie Eros, Söhne und Begleiter der Afrodite oder Söhne der Nymfen, oder sie kommen wie Vögel aus den Eiern des Eros-Nestes gekrochen. Vergl. in letzterer Beziehung das artige 33. Liedchen des Anakreon.

Verehrt wurde Eros zu Thespiä in Böotien (wo ihm und den Musen alle fünf Jahre

die Erotien oder Erotidien gefeiert wurden), in Lakedämon, auf Kreta, auf Samos (wo man ihm die Eleutherien feierte), zu Parion am Hellespont, zu Athen (wo vor dem Eingange in das Wäldchen der Akademie ein ihm geweihter Altar stand, während sich ein Altar des Anteros in der Stadt selbst befand), zu Megara (wo sein Standbild von Skopas mit denen der Erosbegleiter Himeros und Pothos zusammen im Venustempel stand), in Elis (wo seine Statue zwischen den Grazien aufgestellt war), in Aegeira (wo neben ihm die Tyche, Fortuna, stand), in Leuktra und anderwärts.

Geweiht waren ihm die Rosen. Ausser den Elephanten, Löwen und Tigern, die er bändigte, kommen auf den Kunstwerken Hirsch, Hase, Widder, Hahn und Eidechse als seine Begleiter aus der Thierwelt vor.

Das Ideal des Eros haben die grössten Meister hellenischer Kunst ausgebildet: Skopas, Lysippos und Praxiteles. Wie Pausanias im Gastmahl des Platon einen doppelten Eros unterscheidet, so lässt uns auch die Kunst einen zwiefachen sehen. Denn die Standbilder des Gottes in den hellenischen Tempeln, besonders die von Praxiteles herrührenden, stellten ihn in der ausgebildeten Schönheit des reifern Knabenalters dar*) (s. die im Holzschnitt mitgetheilte, als Torso auf uns gekommene Erosstatue, die im Vatikan sich befindet und als Nachbildung eines praxitelischen Werkes betrachtet wird), während die spätere Kunst ihn und seine Brüder als anmuthige lose Kinder in zahllosen Zusammenstellungen aufführte. Diese Liebesgötter werden mit Flügeln an den Schultern, mit Köchern, Bogen und Pfeilen, sowie mit Fackeln und nicht selten mit den geraubten Attributen von Göttern und Heroen dargestellt. — Ausser der schon genannten vatikanischen Statue, die für ein Nachbild des einst im Parium zu Propontis bewurderten Eros-Himeros (Cupido) des Praxiteles gilt und in Centocello zwischen Rom und Palestrina gefunden ward, ist ein sehr bemerkenswerthes Marmorbild derselben Schule der aus der Elginschen Sammlung ins Britische Museum übergegangene, wahrscheinlich in Athen ausgegrabene Eros, dessen ausnehmend schöne Arbeit nur bedauern lässt, dass Kopf, Hände und der rechte Fuss fehlen. Ein bogenspannender Amor von 4 F. Höhe, ein Werk von schönen Verhältnissen und zarter Arbeit, an welchem die neuere Ergänzung lediglich einen Theil der Arme und die Füsse betrifft, ist als Erwerbung aus dem röm. Hause Lante in die k. Antikensammlung Berlins gekommen. Im Berliner Museum befindet sich auch eine 5 F. 6 Z. hohe Gruppe von Venus und Armor, wo Letzter neben seiner göttlichen Mutter mit emporgehaltner Fackel auf dem schlangenförmigen Rücken eines Meerungethüms steht, das Robbenkopf und Flossenfüsse hat und auf einer Welle ruht, aus welcher noch ein kleiner Delfin den Kopf reckt. Die Venus hält vor der Scham das gefranzte Gewand, was von hinten die Füsse umgibt, aber sie beide vorn freilässt. Diese Darstellungsart der Venus mit dem Amor zeigt sich in mehren Ueberbleibseln des Alterthums, unter andern auch in der bekannten Gruppe aus der Villa Borghese im Pariser Museum. Am meisten ist die Gruppe in Berlin einer ähnlichen in der Pamfilischen Villa zu Rom (bis auf etliche kleine Abweichungen) zu vergleichen. Auch Gruppen des Bacchus mit Amor kommen öfter vor. Alle hieher gehörige Denkmale von einiger Bedeutung hier zu verzeichnen, würde zu weit führen; es ist daher auf die kunst-

Eros-Himeros.
(*Cupido.*)

*) An einem erzenen Eros des Praxiteles war über das ganze Gesicht eine glänzende, und an einem andern Erosbilde desselben Meisters eine sanfte Röthe verbreitet. Man bewirkte solches an dieser Bildpartie, bis wo die Haare anfingen, durch besondere Erzmischung.

topographischen Artikel zu verweisen, in welchen von Antikensammlungen Spezialbericht gegeben wird. Als seltnere Darstellungen mögen beiläufig noch diejenigen angedeutet werden, wo Eros in Verbindung mit dem **Hirsch** die sinnlichste Liebe bezeichnet. So findet man ihn namentlich auf **Vasen** entweder auf einem Hirsche oder Hirschkalbe reitend oder die Arme nach einem solchen ausbreitend. Die allerseltenste Darstellung dürfte die sein, wo Eros knieend und den Zeus auf seinen Flügeln tragend der Leda, der Tochter des Ikarios, ein Ei (dasselbe vielleicht, aus dem Helena und die Dioskuren erwuchsen) entgegenhält. Diese Vorstellung befindet sich auf einem in der Moldau gefundenen silbernen Gefässe (einem gehenkelten Kados von der Form unsrer Eimer), das etwa aus der Zeit des Kaisers Marcaurel stammt und worüber Hr. von Köhne im 1. Heft der Denkschriften der Petersburger archäologisch-numismatischen Gesellschaft berichtet, wo auch Abbildung des Reliefstreifens dieses Silbergefässes gegeben ist.

Eros und Afrodite, oder wie wir geläufiger den Römern nachsprechen: Amor und Venus, sind vielleicht die einzigen naturreligiösen Gestalten aus der alten Welt, welche anziehend bleiben werden, so lange es eine schönsinnige und schönfühlende Menschheit gibt. Sie sind als die anmuthigsten Träger vergötterter Welttriebe die ewig menschlichen Götter, und solange unsre Bildung noch eine Wurzel in der hellenischen hat, wird auch das strengste Christenthum nicht vermögen, diese uns von der heitersten, alles in der Natur und im Menschenleben vergöttlichenden Religion überlieferten Ideale völlig aus dem Herzen zu vertreiben. Sonach ist es ein ganz natürliches Wunder, dass grade diese Gestalten der alten Götterwelt auch in der ganzen christlichen Zeit in lebendigem Gedenken blieben und einen Sondercultus, weniger zwar in den frühern, aber desto mehr in den neuern Perioden der christlichen Welt, durch Poesie und Kunst empfingen und noch heute fort und fort empfangen. Selbst in der kreuzgläubigsten mittelalterlichen Zeit haben die Dichter keinen süsseren Gedanken als den an den alten ewigjungen Liebesgott und an die liebe Frau Minne, die eben nur eine unter anderm Namen im Abendland auftauchende himmlische Venus ist. Sogar die geistlichen Dichter jener Zeiten lassen vermerken, dass sie die klassische Erosidee nicht überwunden haben, indem sie jenen Amor fein christlich bekleiden und als himmlische Liebe in die neue Religionsanschauung übertragen. Weit länger als die Poesie musste die Kunst zuwarten, bis sie den Eros, wie er leibt und lebt, wieder der Welt vorstellen durfte. Als das Christenthum selbst wieder, unter römischer Hilfe, zu einem neuen Heidenthum ausgeartet war und man unbefangen die übriggebliebenen Bildwerke des klassischen Heidenthums zu betrachten und zu schätzen begann, konnte es auch nicht fehlen, dass die dadurch angeregte Kunst sich in ähnlichen Bildungen versuchte und nun frank und frei die alten Götter in ihrer göttlichen Nacktheit als nicht zu verachtende Wesen dem schon kirchlich an alles Schöne glaubenden Volke vorführte. Von Beginn des 16. Jahrh. an werden die mythischen und namentlich die erotischen Darstellungen so ausserordentlich häufig, dass damit eine offenbare Reaction gegen den christlichen Kunsthimmel sich ausspricht. Es ist hier nicht der Ort, dies Kapitel weiter zu verfolgen; nur einige der wichtigsten Erosvorstellungen neuzeitlicher Bildnerei und Malerei sollen hier Bemerkung finden. „Amor die Venus küssend", ein Bild **Michelangelo's** von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand des *Pontormo* befindet sich im k. Palaste Kensington bei London, eine andre, vielleicht ebenfalls von Pontormo, im Berliner Museum. Der Originalcarton Michelangelo's wird im Neapler Museo bewahrt. — Von **Tizian**: Amor, welcher der Venus den Spiegel vorhält, im Palast Barbarigo zu Venedig. Die Ausrüstung Amors, der sich ruhig von der Venus die Augen verbinden lässt, während ein andrer Amorin flüsternd sich an die Schulter der Göttin lehnt und zwei Grazien Bogen und Köcher bringen, ein durch heitere Lebensfülle und Naivetät ausgezeichnetes Bild im Palast Borghese zu Rom. Sodann das berühmte Amorettengemälde, früher in Rom, jetzt im Madrider Museum, wonach N. Poussin und Albano die fleissigsten Studien für ihre bewunderten Kinder machten. Zwei Friesstücke mit ringenden Liebgöttern, aus dem Hause Boldu in Venedig, im Berliner Museum. — Von **Raffael**: die sogen. Farnesinenbilder, Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche; vergl. den folg. Art. — Von **Correggio**: die Erziehung des Amor durch Venus und Merkur, in der Nationalgallerie zu London. Hier ist Amor, ein überaus lieblicher naiver Knabe, eifrig bemüht, ein Blatt zu lesen, welches der am Boden sitzende Merkur ihm vorhält, während Venus aufrecht in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt dasteht. — Von **Rubens**: die Züchtigung des Eros, ein unvergleichlich schönes Genrebild aus der Frühzeit dieses Meisters, in der Dresdner Gall. — Von **Domenichino**: der Triumf des Amor auf dem von Tauben gezogenen Wagen, berühmtes

Bild im Pariser Museum, gestochen von Claude Randon. — Amorettenbilder von Franz Albano. — Amor auf einem Löwen reitend und derselbe auf dem Rücken eines Delfins, zwei sehr anmuthvolle Reliefs in ungebranntem Thon von Johann Eckstein, im k. Museum Berlins. — Von Thorwaldsen: mehre Basreliefs, z. B. Amor auf dem Löwen. Das Amorinennest. (Eine junge Frau sitzt bei einem Neste voll Amoretten. Während eins dieser Göttchen einen Hund, das Sinnbild der Treue, streichelt, flattert ein andres, vielleicht aus einem besondern Winkel des weiblichen Herzens, etwa ein Rest alter Liebschaft, davon, und vergeblich scheint die junge Frau bemüht zu sein ihn zurückzuhalten, der mit schalkhafter Miene ihren Ruf erwiedert.) Anakreon und Amor (nach dem anakreontischen Liedchen von dem Nachts zum Dichter verirrten Eros). Geschichte des Liebelebens. (Dies Reliefbild beginnt zur Linken mit einem Käfig voll Amoretten, deren mehre auf dem Boden nisten, andre sich aufzurichten, wieder andre auszufliegen im Begriff stehen. Ein Kind lüftet aus Neugier die Decke des Käfigs, um zu schauen, was darunter stecke, und ist freudig überrascht, hier so liebliche kleine Genien zu sehen. Ein junges, noch unerfahrenes Mädchen sieht kaum den Gott der Liebe ausschlüpfen, als es sogleich desselben sich bemächtigt. Psyche, die von Wünschen, Sehnsucht, Verlangen und Begierden stets bewegte menschliche Seele, sitzt neben dem Käfig und hat bereits ein Amorlein an den Flügeln erfasst, um dasselbe einer aufblühenden Schönheit hinzureichen, welche mit brennendem Verlangen die Arme ausstreckt, um solch ein liebes Göttchen in Empfang zu nehmen. Eine gereifte Frau, als die höchste Sprosse der Weiblichkeit die Hauptfigur der Darstellung bildend, drückt sodann mit Inbrunst den Amor an ihren Busen. „Mund auf Mund und Lipp' auf Lippe“, herzend und geherzt von ihm, welchem sie ganz sich weiht und in dessen Besitz sie ausschliessend gesetzt ist. Ihr folgt, von jener höchsten Sprosse kaum einen Tritt niedersteigend, eine Frau mit ernsterer Miene, die bereits aufgehört hat ihren Amor mit jener Inbrunst zu hegen, denn ihr Kleid verräth, dass sie gesegneten Leibes ist; dessen ungeachtet lässt sie ihn nicht los, sondern hält ihn bedächtig fest an seinen beiden Flügeln und trägt ihn mit sich fort. Ein sitzender Mann gereiften Alters stützt sein Haupt bei geschlossenen Augen nachdenklich auf seinen linken Arm, als wär' ihm die Liebe ganz fremd geworden. Allein sie hat sich behaglich auf seinen Schultern festgesetzt, wie eine Last, deren er sich gern entledigen möchte. Die Scene beschliesst ein Greis, der mit fruchtlosem Verlangen die leeren Arme nach dem Gott der Liebe ausstreckt, welcher ihm entflieht und im Fluge sich nach ihm umwendet, seiner Thorheit schalkhaft spottend. In dem Ganzen ist eine so vollkommene Poesie, die Empfindung so innig, der Ausdruck so wahr, die Allegorie so seelenvoll, so deutlich und vollständig, dass man dies Basrelief zu Thorwaldsens besten und unsterblichsten Werken zählen muss. In diesem anspruchlosen und doch so herrlichen Bildwerkchen liegt ein glänzender Beweis, dass Thorwaldsens Genius auch bei entschiedener Richtung auf das Erhabene und Männlich-Ernste vielseitig und reich genug war, um selbst im Gebiete der Grazie, der Anmuth und Zartheit seine göttliche Kraft zu bethätigen. Wilh. Waiblinger in seinem „Taschenb. aus Ital. und Griechenl.“ hat dieses Bild des Lebens und der Liebe schön in Versen erläutert, die eine genaue, vom Genueser Camia gemachte Zeichnung begleiten.) Ferner Amor, welcher vom Bacchus zu trinken erhält (ein für Alexander Baillie 1810 ausgeführtes Basrelief). Jupiter, Juno und Amor. (Letzter überreicht dem Erstern die erste rothe Rose, welche aus dem Blute der von dem Dorn eines Rosenstrauchs geritzten Venus entsprossen ist.) Amor und die Grazien. (Letztere, gruppirt nach antiker Art, lauschen den Lyratönen des göttlichen Knaben. Hautrelief zu einem von der Mailänder Akademie dem Grazienmaler Appiani gestifteten Denkmale.) Amor und Ganymed (mit Knöcheln spielend). Amor und Hymen. (Der Gott der Liebe und der Gott der Ehe spinnen mit einander ein Hochzeitgewand. Amor hat seine Schuldigkeit bereits gethan. Hinter ihm liegt sein Köcher müssig, aber hinter Hymen steht die Fackel der Vermählung in hellen Flammen.) Amor der Luftreiter auf dem Zeusadler, und Amor den funfzigköpfigen Höllenhund gefangen führend, ebenfalls Basrelief. Sodann Statuen von Thorwaldsen, wie der Bogenschütz Amor und der triumfirende Liebesgott. Letztere Statue führt uns den Eros mit den Attributen der besiegten Götter vor; so zeigt er als seine Trofäen den Donnerkeil des Zeus, die Leier des Apollo, den Helm des Ares, den Thyrsus des Bacchus und die Löwenhaut des Herkules. Eine Thorwaldsensche Statue aus dem J. 1811: der rosenbekränzte und geflügelte Eros in tiefer Betrachtung des Psycheschmetterlings, ist im Art. „Amor“ B. 1. S. 364 abbildlich gegeben. — Von Dannecker: Amor in niedergeschlagener Stimmung, mit gesenktem Arme seinen Pfeil schlaff haltend. Marmorstatue im kön. würtemberg. Landschlosse Rosenstein. — Vom Akademiedirektor Siegmund Ruhl in Kassel: der Amortriumf (s. Kunstblatt vom

J. 1846, Nr. 34) und als Nebenbild dieser Vorstellung eine überlebensgrosse Gruppe ringender Knaben, welche den uranischen Eros mit dem sinnlichen Eros um die Oberherrschaft kämpfend darstellt. — Von Emil Wolff in Rom: Amor als Besieger der Stärke, eine schöne Knabengestalt von den ausgebildetsten, kräftigsten Verhältnissen, im Palais Charlottenburg bei Berlin. — Von dem Schweden Benedikt Fogelberg: das sehr freundliche Figürchen eines schalkhaften Liebesgottes, der in einer grossen von einem Delfin getragenen Muschel sitzt, welche ihm zugleich als Schirm dient, bei Hrn. Björkman in Stockholm. — Von dem dänischen Bildhauer Bissen: Amor auf einem Steine sitzend und an demselben seinen Pfeil schärfend, ein Werk von klassischer Naivetät und leis durchweht von romantischem Hauche, ausgestellt 1843 zu Kopenhagen. — Von John Gibson aus Liverpool: die sehr gelungene Statue eines nachdenklichen Liebesgotts, der den Seelenschmetterling hält, bei Lord Selsey. — Von Matthias Kessels aus Maestricht: ein sehr lieblicher pfeilschärfender Amor, Marmorbild bei Mr. Bervic d'Alba. — Von Clemens Zimmermann aus Düsseldorf: des Eros Besuch bei Anakreon und Eros' Klage bei seiner Mutter Afrodite, die ihn über den Stich einer Biene schelmisch lächelnd tröstet, Wachsgemälde im Speisesaale des Münchener Königsbaues. — Von Konrad Eberhard: Amor mit der Muse, Gruppe aus karrarischem Marmor, in der Münchner Glyptothek. — Von Peter Schöpf zwei schöne, sorgfältig gearbeitete Bildwerke: Eros mit der Erato und derselbe von der Sappho geliebkost. — Von Johannes Leeb aus Memmingen: das Marmorbild eines schlafenden Amor (beim Grafen Schönborn) und die Unschuld in Gestalt eines lieblichen Mädchens mit Amoretten in einem Neste, die eben flügge werden und sich in naiv-anmuthiger Bewegung zeigen, wobei einer schon zu entschlüpfen sucht (ein in karrarischem Marmor ausgeführtes Bildwerk). — Endlich das von Wilhelm Kaulbach entworfene Bild: „Wer kauft Liebesgötter?" — plastisch (*en relief*) ausgeführt von Karl Kaulbach.

Eros und Psyche. — Das ebenso anmuthvolle als sinnreiche, in der spätern Zeit des Alterthums ausgebildete Märchen vom Liebesgott und der schönen Seele ist uns hauptsächlich durch den unter den Antoninen lebenden Mysterienfreund Appulejus (vergl. über ihn den Art. im 1. B. S. 475) aufbewahrt worden, der in seinem Metamorphoseon (in den neun Büchern vom goldnen Esel) diesen Mythus als poetische Zwischenerzählung eingewebt hat. Die Geschichte ist in kürzester Fassung folgende. Psyche (Seele und Schmetterling bedeutend) war die Jüngste und Schönste unter den drei Töchtern eines Königs. Ihre überirdische Schönheit aber erregte den Neid der Venus, die nun auf das Verderben der reizendsten Sterblichen, ihrer vermeinten Nebenbuhlerin, sann und daher dem Amor Befehl ertheilte, die junge liebliche Königstochter in den Verächtlichsten aller Menschen verliebt zu machen. Amor indess verliebte sich selbst in die Schöne und brachte sie in ein Lustschloss, wo er allnächtlich, ungesehn und ungekannt ihr Besuche machte und wo er niemals eher als mit anbrechender Morgenröthe sich von Psychens Lager entfernte. Nun hätte Psyche ewig glücklich sein können, wenn sie die Warnung ihres Geliebten beachtet und die weibliche Neugier, ihn näher kennen zu lernen, besiegt hätte. Allein ängstlich gemacht durch ihre eifersüchtigen Schwestern, glaubte sie ein Ungeheuer in ihm zu umarmen und trat einstmals, als er in solcher Liebesnacht auf ihrem Lager eingeschlafen war, mit einer Lampe zu ihm, um sich den wunderbaren Geliebten einmal bei Lichte zu besehen. Da entdeckte sie denn den Schönsten und Lieblichsten der Götter, und vor freudigem Schrecken mit der Hand zitternd, in welcher sie das Lämpchen hatte, liess sie einen Tropfen brennenden Oeles auf die göttlichen Schultern fallen. Davon erwachte Amor, der nun in grossen Zorn gerieth und dem bestürzten Mädchen ihr entehrendes Misstrauen vorwarf. Sofort entfloh er, aber mit ihm floh nun auch Psychens Ruhe. Trostlos irrte die Schöne, nachdem sie vergebens sich in einen Fluss zu stürzen versucht hatte, durch alle Tempel der Welt, um ihren Geliebten wiederzufinden. Endlich kam sie auch auf dieser Irrfahrt in den Palast der Venus, ihrer alten Feindin. Hier begann nun Psychens unsäglichstes Leiden. Venus behielt die Königstochter bei sich, behandelte sie als Sklavin und legte ihr die härtesten und empfindlichsten Strafarbeiten auf. Unter diesem Drucke wäre Psyche erlegen, hätte nicht der immer noch heimlich sie liebende Amor auf unmerkbare Weise sich ihrer angenommen und ihr in allen Unternehmungen beigestanden. Mit seiner Hilfe überwand sie zuletzt selbst die Eifersucht und den Hass seiner Mutter; sie ward unsterblich gemacht und auf ewig mit ihm verbunden. — Die Wahrheit, welche unter dieser lieblichen Märchenhülle verborgen liegt, ist unschwer zu erkennen. Die Geschichte von Amor und Psyche ist nichts anderes als eine Allegorie der aus der Sinnlichkeit sich erhebenden Menschenseele, die durch Leiden und Unglück geläutert auf den Genuss reiner Freuden und sinnlicher Liebe vorbereitet und endlich der Seligkeit

theilhaftig wird. Wahrscheinlich ging diese allegorische Fabel, ihren ersten Anfängen nach, aus Orphischen Mysterien hervor. Ganz eigentliche Mysterien des Eros, der Liebe, sind bei der ganzen Geschichte im Spiel. Psyche, die weibliche Seele, verliert durch Vorwitz ihre Unschuld, muss nun durch harte Büssungen und Prüfungen als Sklavin der Venus geführt, selbst durch die Schrecken der Unterwelt gehn, ein vom stygischen Schlaf gefesselter, gleichsam todter Leichnam werden, also figürlich sterben, damit sie von der himmlischen Liebe, dem Eros, durch die Berührung einer Pfeilspitze wieder erweckt und nun, der Unsterblichkeit theilhaftig, die rechtmässige Gattin des uranischen Liebgottes werde. Es handelt sich hier also nicht um blose Läuterungen und Reinigungen der menschlichen Seele überhaupt, wodurch sie für die himmlischen Freuden in dieser und jener Welt (im Elysium) empfänglich gemacht wird, sondern um die zu den Ehemysterien gehörenden Reinigungen der weiblichen Seele, damit dieselbe Braut und Gemahlin des himmlischen Eros werde.

Man kann das appulejische Psychenmärchen füglich in fünf Abschnitte (Handlungen) abtheilen. I. Vorbereitung. Die schöne Psyche findet keinen Freier. Venus wird zur Nemesis. Der milesische Apollo erscheint als Deus ex machina. Psyche wird ausgesetzt. Zefyr hebt sie auf seinen Flügeln. II. Paradies der Liebe. Psyche im Wunderpalast. Unsichtbare Bedienung. Die Versucherinnen. Erste Prüfung der Verschwiegenheit und Bekämpfung der Neugier. Psyche unterliegt. Scene mit der Lampe. Eros entflieht. Verzweiflung. Rache. III. Irrfahrt und Büssung. Venus erfährt durch eine Seemöve die Nachricht von Amors Verwundung. Merkur wird ausgeschickt. Psyche sucht vergens Hilfe bei Ceres und Juno. Sie überliefert sich selbst der Venus, von deren Mägden Sollicitudo und Möstities sie gepeitscht und gepeinigt wird. IV. Prüfungen und wunderbare Lösungen. Die vermischten Körnerhaufen, wobei der Psyche die Ameisen helfen. Die goldenen stössigen Widder. Syrinx verleiht guten Rath. Das Wasser der Styx. Der Zeusadler schöpft. Psyche soll die Pyxis der Schönheit von Proserpinen holen. Der redende Thurm. Die Nekyia. Psyche unterliegt der letzten Probe. Amor weckt sie mit der Pfeilspitze. V. Ewige Vereinigung. Eros erbittet den Zeus. Götterversammlung. Psyche wird Eros Gemahlin und trinkt aus der Schale der Unsterblichkeit. Hochzeitmahl auf dem Olymp.

Aus diesen Andeutungen wird man entnehmen, welch ein Reichthum mimischer Situationen, leidenschaftlicher und zarter Darstellungen und Scenerien in dieser Fabel enthalten ist. Hier liegt ein unerschöpflicher Stoff für Malerei und plastische Kunst, der von Alten und Neuern auch fleissig benutzt worden ist. Eine sehr zahlreiche und wichtige Klasse antiker Bildwerke betrifft diese Liebesgeschichte der weiblichen Seele, die als Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln oder auch blos (gleichsam in Abbreviatur) als Schmetterling erscheint. Die alten Kunstwerke stellen diese Fabel in den Hauptzügen noch ursprünglicher und sinnvoller dar, als es die zum milesischen Märchen ausgesponnene Erzählung des Appulejus thut, wie ihnen auch sonst die Idee eines die Seele zu höherer Seligkeit emporziehenden, durch Leben und Tod geleitenden Eros nicht fremd ist.

Dem poesievollen Märchen liegt deutlich die orphische Idee zum Grunde, dass der Körper ein Kerker der Seele sei und dass die Seele hier auf Erden in der Erinnrung an ein glückseliges Zusammensein mit Eros in frühern Aeonen, aber verstossen von ihm und voll fruchtloser Sehnsucht ihr Leben hinbringe, bis der Tod sie wieder mit dem göttlichen Geliebten vereinige. Es ist dabei nicht nöthig, einen Gegensatz von zwei sich bekämpfenden Eroten anzunehmen; derselbe Eros erscheint quälend und beseligend; die mildere Erosnatur ward schon vom Maler Pausias bezeichnet, der dem Liebgott die Lyra statt des Bogens gab. (Vergl. Pausanias II. 27. 3.) Nur wo Psyche gequält oder geläutert wird, kommen zwei sich entsprechende Eroten vor, indem die Liebgötter, wie sonst in heitern Spielen, auch als Quälgeister sich vervielfältigen können. Die hieher gehörigen Kunstwerke, welche erst in römischer Zeit beginnen, schildern in langer Folge Psyche vom Liebgott misshandelt, als Schmetterling an der Flamme versengt, zu mühsamer Arbeit verurtheilt, in einer Fussangel gefangen, das Wasser der Styx schöpfend, im Stygischen Schlafe durch Musik vom Liebgott erweckt, durch den Seelenführer Hermes und den gefesselten Liebgott beflügelt, mit Afrodite versöhnt, beim Hochzeitmahle und bräutlichen Torus, vom Liebgott umarmt etc. — Psyche neben Eros knieend, Gruppe im Louvre Nr. 496 (bei Clarac *pl.* 265.); knieende Psyche ebendaselbst Nr. 387 (bei Clarac *pl.* 331.); eine solche auch in Florenz. Eros nach dem Schmetterling schlagend, s. B. Bouillon's *Musée des Antiques III.* 10. 6. Ebenso auf mehren Gemmen. Eros mit Schmetterlingen pflügend, auf einer Gemme bei Tassie *pl.* 43. Nr. 7132. Auf einem Wagen von

Psychens göttlicher Besuch.
(Nach Michael, gen. Raphael Coxcie.)

Psyche den Dämon bei Lichte betrachtend.
(Nach Coxcie und dem Stiche von Agostino Veneto.)

Schmetterlingen gezogen, bei Gori: *Gemmae astr. I.* 122. Afrodite und Eros von Psychen gezogen: *Mus. Borbon. IV.* 39. Tassie *pl.* 35. Nr. 3116. Hochzeitprozession des Eros und der Psyche, wo Erster als Bräutigam eine Taube an die Brust drückt, auf dem berühmten Cameo des Tryfon in der Samml. des Herzogs von Marlborough. (*Choice of gems T. I, pl.* 50.) Umarmung der Liebenden in sehr geistreich gedachter und vortrefflich angeordneter Gruppe: *Mus. Capit. III.* 22. *Musée François par Robillard et Laurent I.* 4. (schönste Abbildung). *Musée des Ant. par Bouillon I.* 32. *Mus. Florent.* 43 u. 44. *Wicar II.* 13. Dresdner Gruppe in Beckers *Augusteum* 64 u. 65. Für die vollendetste Gruppe würde, wenn sie völlig erhalten wäre, unstreitig die Kapitolinische gelten. Sie kam aus der Samml. des Kardinals Alex. Albani durch Clemens XII. ins Museum des Kapitols. Der Amorkopf hat freilich hier faunischen Charakter; auch finden sich am Körper keine Spuren von Flügeln. Kleiner als die Kapitolinische ist die Florentinische Gruppe, wo Ueberreste von Flügeln unverkennbar sind. Der Amorkopf ist hier viel zärtlicher und feiner. Die Dresdner Gruppe ist die grösste von allen und auch in den erhaltenen Theilen ganz vortrefflich. Canova und der Goethe-Meyer zogen das Antike an derselben noch der Florentinischen vor. Sie misst 3 Par. Fuss 11 Zoll Höhe und stammt aus dem Palaste Chigi. Leider ist sie durch ignorante Restauranten verpfuscht worden. Beide Köpfe sind miserabel ergänzt, die neuen Gesichter flach und bedeutungslos. Der grösste Theil der Amorarme und der rechte Psychenarm sind gleichfalls neu. (Häufig hat man diese Gruppe in neuerer Zeit auf Trauringsteinen geschnitten.) — Die Umarmungsgruppe ist der schönste Beleg zu dem, was man ein rein allegorisches Bildwerk nennt. Man versteht darunter ein solches, das unter der Aussenseite eines poetischen oder symbolischen Bildes noch eine tiefe allgemein interessante Wahrheit birgt. Wenn schon der Sinn völlig befriedigt ist, dann tritt erst die Reflexion, der deutende Verstand hinzu und entdeckt noch eine allgemeine, reinmenschliche Beziehung. Nur dann ist die Allegorie gut, wenn ausser diesem versteckten Sinne das Bildwerk an sich schon vollkommen befriedigt ist. So ist es mit der Gruppe Eros und Psyche. Zwei holde jugendliche Gestalten in der ersten Schönheitsknospe umarmen sich liebkosend und küssend. Es ist der erste Kuss verkörpert dargestellt. Auge und Herz des Betrachters gewinnen sofort volle Befriedigung. Dennoch tritt der reflektirende Verstand hinzu und sagt, dass dadurch die innigste Vereinigung zweier Liebenden zum ewigen Ehebunde versinnbildet werde. Nun findet sich auch der Geist, der den tiefern Begriff der Form gewonnen, befriedigt. Solche Allegorien können nur geschaffen werden, wenn schon vortreffliche symbolische Darstellungen in Einzelfiguren und ganzen Gruppen in Menge vorhanden sind. — Es ist Alles beim männlichen und weiblichen Körper noch in unbestimmten Schwellungen der ersten Jugendknospe gehalten. Es zeigt sich uns nur das Vorspiel der Liebe, mithin der Ausdruck höchster Unschuld und Naivetät, welche hier nur psychisch wirken und alle sinnliche Lüsternheit entfernen können. Psyche hat noch bis zur Hüfte heraufreichende schamhafte Bekleidung, und Amors Haupthaar ist, besonders in der Kapitolin. Gruppe, oben in einen besondern Knauf oder Knoten (in einen sogen. Krobylos, um nicht herabzuhängen) zusammengebunden, weil der junge Gott eben noch ein *puer intonsus* ist, der aber auch keinen Kranz tragen darf. In der Umarmung selbst ist eine sehr geistreiche karakteristische Andeutung beider Geschlechter. Nur Psyche umarmt eigentlich. Sie ist die Ranke um die Pappel. Sie umstrickt mit züchtiger Umarmung den Geliebten. Amor aber küsst auch mit der Rechten und drückt jenes Grübchen in das Kinn und in die Wangen, das bei den Alten zur Schönheit vollendeter Weiblichkeit gehörte. (*Ingrata est facies, si gelasinus abest,* sagt Martial.) Nichts wäre prosaischer gewesen als der Kuss selbst, das Aufdrücken beiderseitiger Lippen. Aber die Gruppe zeigt uns die Entstehung, die Geburt des Kusses, und überlässt uns das Uebrige zu denken. Sie sind im Begriff zu küssen; der Kuss bereitet sich durch die Rechte Psychens und durch die Linke des Eros vor, indem sie gegenseitig den Hinterkopf fassen und diesen an sich drücken. Dieser küssende Händegestus ist der Triumf des ganzen Symplegma.

Unter den neuern Darstellungen aus der Psychenfabel stehen Raffaels Compositionen nach der appulejischen Erzählung obenan. Raffael wollte dem Agostino Chigi, dem reichen Börsenmann der Päpste Julius II. und Leo X., seine Huldigung beweisen und entwarf die berühmten Loggienbilder für dessen Villa in Trastevere zu Rom, die nachher auf sehr unrechte Weise ans Haus Farnese kam und jetzt noch den Namen Farnesina führt, obschon sie nunmehr Eigenthum des Königs von Neapel ist. Man findet daselbst in den Dreieckfeldern am Gewölbe der grossen Gartenhalle folgende Vorstellungen: 1) Venus zeigt ihrem Sohne die Psyche als Nebenbuhlerin ihrer Schönheit und fordert ihn zur Rache auf. 2) Amor zeigt seine Geliebte den

Eros erbittet vom Vater Zeus die Erlösung Psychens.
(Nach Raffael.)

Das Göttergericht,
den Streit zwischen Eros und seiner Mutter über die Psyche schlichtend.

Grazien. 3) Venus geht unwillig von Juno und Ceres weg, weil diese die Psyche verborgen gehalten. 4) Venus fährt zum Göttervater. 5) Venus steht vor Zeus, von ihm Bestrafung der Psyche fordernd. 6) Merkur begibt sich zur Letztern. 7) Psyche mit dem Schminkgefäss Proserpinens wird von Eroten emporgetragen. 8) Sie überreicht der Venus die gewünschte Pyxis. 9) Amor bittet den Vater Zeus, seine Geliebte von den irdischen Qualen zu erlösen. S. den betreffenden Holzschnitt. 10) Merkur (hier einmal ein Seelenführer nach der obersten Welt) geleitet die Psyche nach dem Olymp. Sodann zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittlern flachen Theile der Decke, nämlich 11) Schlichtung des Streites zwischen dem Liebgotte und seiner Mutter, der Liebgöttin, im versammelten Götterrathe (s. den Holzschnitt), und 12) Vermählung des Eros mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Lünetten oder Stichkappen des Gewölbes sind scherzende Eroten mit den Attributen der von Amors Gewalt besiegten Götter gemalt. Von ausgezeichneter Schönheit sind vornehmlich die in den Dreieckfeldern zwischen den Lünetten befindlichen Bilder 1—10; überaus reizvoll und anmuthig ist z. B. die Grazienscene, die Liebkosung Jupiters und Amors, die Emportragung der Psyche durch Amoretten. Die Compositionen zu den Deckenfresken der Farnesina gehören zu Raffaels spätesten Arbeiten. Ihre Ausführung hatte der Meister mehren Schülern übertragen, namentlich (laut Vasari) dem Giulio Romano und Franz Penni. Unter der Restauration des Carlo Maratta hat das Werk von seinem ursprünglichen Charakter viel eingebüsst, daher es jetzt keinen harmonischen Gesammteindruck macht. Unberührt von der Missgunst der Zeiten und Verhältnisse bleibt indess Raffaels wichtigster Antheil daran, die Composition. Zur Bekanntmachung derselben trug schon Marcantonio bei, der jedoch nur einzelne Blätter aus der Bilderfolge der Farnesina gestochen hat. Den ganzen Cyklus gaben G. B. Leonetti, Antonio Ricciani, Ang. Campanella, Pietro Ghigi und Mochetti gemeinschaftlich in 10 Blättern heraus, doch hatten schon früher Nicolas Dorigny in 12 Blättern, François Perrier und Johann Juster die ganze Fabel vollständig nachgebildet. Von allen diesen Arbeiten haben die Dorignyschen Blätter die meiste Verbreitung gefunden, trotzdem dass ein leidlich geübtes Auge schwerlich die Schreibweise Raffaels genügend in denselben wiedererkennen kann. Um so erfreulicher ist die jüngste Ausgabe der Farnesinenbilder, die man dem Münchener Franz Schubert verdankt, der als Historienmaler und als Zögling einer strengen Schule mit seinem feinen Gefühle und ausgebildeten Blicke an das Werk des grossen Urbinaten zu treten befähigt war. Schubert bringt uns das Ganze in 24 ausgeführten Radirungen und einem Umrissblatte, welches über die Gesammtordnung der Deckenbilder orientirt, zur Anschauung. Die Figuren sind nach Art von Federzeichnung, unter klarer Berücksichtigung der bei Raffael so wohlberechneten wirksamen Massenvertheilung von Licht und Schatten, auf das Sorgfältigste ausgeführt. Jedes Bild eines Pendentifs oder einer Stichkappe füllt ein gesondertes Blatt. Die Behandlung zeigt eine ebenso grosse Kenntniss der Formen, als eine Leichtigkeit, sie mit den Mitteln der Aetzkunst auszudrücken. Auch macht die Gleichmässigkeit derselben bei Anwendung einer feinen Nadel einen durchaus wohlthuenden Eindruck, der noch durch die Druckweise gehoben wird, bei welcher mehr nach der Klarheit eines Silbertones als nach der oft trüb werdenden Schwärze gestrebt ist. Unbedenklich übertreffen diese Radirungen alle bisherigen Ausgaben des Farnesinencyklus und reihen sich den gelungensten Nachbildungen nach raffaelischen Compositionen an.

Man hat noch eine alte Kupferstichfolge von 32 Blättern (darunter drei von Agostino Veneto, alle übrigen vom „Meister mit dem Würfel"), welche die Geschichte von Amor und Psyche abweichend von jenen Fresken darstellen. Man hat die Compositionen dieser bedeutenden Blätterreihe ebenfalls Raffael zuschreiben wollen; indess entsprechen sie im Allgemeinen den Kunstverdiensten dieses Grossmeisters nicht, auch sagt Vasari ausdrücklich, dass diese zweite Bilderfolge aus der Psychefabel einem Schüler Raffaels angehöre, nämlich dem Niederländer Michael Coxcie, der wegen seiner starken Nachahmung des Meisters auch der Raffael-Coxcie hiess. Einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen sind übrigens von solcher Schönheit, dass man wohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe. Von einzelnen flüchtigen Skizzen Raffaels, welche etwa mit Bildern dieser Folge stimmten und die Coxcie besessen und verarbeitet haben könnte, hat der jüngste Hauptforscher über die raffaelischen Werke, David Passavant, freilich nirgends etwas vorgefunden. Die öfter in dieser Blätterfolge sich bemerkbar machende niederländische Darstellungsart, die Derbheit etlicher Bilder, die schwerfällige Zeichnung des Nackten, die oft zu starken und zu langen weiblichen Arme, die Leiberfülle, der Mangel an Raffaels eigenthümlicher Grazie, an dessen feinem Schönheitsgefühl und naturedler Bildung des Nackten,

— dies Alles spricht für den Antwerpener Raffaelisten, welchen Vasari als den Unternehmer dieses Cyklus bezeichnet.

Unter unsern zeitgenössischen Malern bedeutenden Namens, welche den schönen Mythus behandelt haben, ragen Kaulbach, Gegenbauer und Gutekunst hervor. Erster entwarf und malte die sechzehn Bilder aus der Psychefabel, welche man im Palaste des Herzogs Max von Baiern zu München bewundert. Diese Bilder gehören zu Kaulbachs frühesten grössern Arbeiten; sie geben Beweis, dass dieser „ernst denkende" Künstler auch so lyrischen Aufgaben volles Genüge leistet, dass er die zartesten Gefühle des menschlichen Herzens belauscht und sie mit naiver Anmuth auszudrücken verstanden hat. — Nicht minder rühmenswerth sind die Fresken, womit Anton Gegenbauer und Gutekunst die prächtige Gallerie der Villa Rosenstein bei Stuttgart geschmückt haben. Von Gegenbauer sind dort folgende Vorstellungen. Psyche naht mit Lanze und Dolch, um das vermeinte Ungeheuer, das allnächtlich sein Beilager bei ihr erwählt, zu schauen und zu töden. Amor legt für seine Psyche Fürbitte bei Jupiter ein. Venus erhält durch ihre Sklavin die geöffnete Pyxis der Proserpina. Hermes Psychopompos trägt die schöne geprüfte Seele zum Olymp. Kuppelbilder: Jupiter verspricht der gesühnten Psyche die Aufnahme in den Olymp. Amor und Psyche feiern ihre Hochzeit. Bei aller Pracht und allem Reichthum der Erscheinungen gewähren diese Scenen einen ruhigen Anblick, weil schöne Ordnung in der Mannichfaltigkeit des Ganzen waltet. Die Figuren sind zu herrlichen Gruppen geordnet und überall herrscht Schönheit mit Würde. Psyche ist voll Holdseligkeit, besonders in den Scenen, wo sie vor Afroditen kniet, wo sie den Liebgott beleuchtet und wo sie durch Hermes in die Räume der Seligen emporgetragen wird. Amor ist das Ideal sich entfaltender Jünglingschaft und seine Mutter, die Liebgöttin, stellt sich in schöner weiblicher Reife dar, in allem Glanze der Form und der Farbe. Ueberhaupt ist Zeichnung und Kolorit überall vortrefflich, wahr und schön in allen Tönen. Die Bilder von Gutekunst (in acht kleinen oblongen Feldern) sind folgende: Psyche als Kind neben einem Knaben und Mädchen; Afrodite erbittert über die Schönheit der jungfräulich aufgeblühten Psyche; Letztere auf dem Felsen sitzend, wohin sie in Folge Orakelspruchs von den Aeltern und Geschwistern gebracht worden ist, um dem unbekannten, als Ungeheuer geschilderten Bräutigam preisgegeben zu werden; der Psyche wird von ihrem unsichtbaren Gemahle gestattet, ihre Schwestern zu sich zu nehmen; Amor entweicht unter Vorwürfen von Psychens Lager, nachdem er im Schlafe misstrauisch beleuchtet worden; Psyche am Leben verzweifelnd in ihrer Verlassenheit; Psyche als Venussklavin hat die Proserpinenbüchse geholt und fährt im Charonsnachen zurück nach der Oberwelt; die Neugiergeplagte sinkt vom stygischen Dunst der geöffneten Büchse betäubt zu Boden, wobei ihr Amor zu Hilfe kommt. Unter diesen Compositionen sind besonders trefflich entworfen: die der kleinen Psyche huldigende Kindergruppe; die Rettung Psychens durch den Flussgott und die Rückfahrt aus dem Hades. Die Ausführung der Gutekunstischen Bilder ist farbenkräftig, was denselben um so mehr zum Vortheil gereicht, da sie sämmtlich wenig beleuchtet sind.

Als Staffeleibilder bleiben zu nennen: eine von Polidoro da Caravaggio gemalte Scene aus dem Psychenmythus, die im Louvre befindlich und in welcher ein schöner Nachklang raffaelischen Adels bemerkbar ist; Psyche mit der Lampe den Amor entdeckend, reizendes Bild von Reni in der Petersburger Eremitage; Amor und Psyche von Gérard, naiv behandelt doch in manchem Betracht an Davids Manier erinnernd (durch die schöne Lithographie G. Bodmers bekannt); Psyche den Amor erkennend, von P. Cl. Delorme (lithographirt von Léon Noël); Amor und Psyche von Eduard Steinbrück (gestochen von Oldermann in Aquatintamanier); die Entführung der Psyche mit unübertrefflicher Naivetät geschildert vom Dänen Frederik Ludwig Storch in München (die holde Jungfrau, in tiefem Schlummer und fast völlig enthüllt, wird durch ein Freischärchen von Eroten, die sich an sie schmiegen und die süsse Last schwebend unterstützen, in der Dämmerung durch die Luft getragen, so dass sie auf ihnen wie auf einem Ruhebette traumhaft entrückt wird, in Lithographien von J. Bergmann und Fr. Hanfstängl bekannt) etc.

Neuere Skulpturen. — Man hat drei Werke Canova's, welche die Psyche vorführen. Das wichtigste dieser Bildwerke ist die berühmte Gruppe, wovon das eigentliche Urbild in den Besitz der Kaiserin Josephine kam, wonach aber auch mehre Kopien vom Meister selbst existiren. In dieser Zusammenstellung der Psyche mit dem Eros feierte Canova den Triumf des Sentimentalen über das Naive. Die Gruppe ist ebenso meisterhaft in der Erfindung wie in der Ausführung; man bleibt unentschieden, ob mehr der Reiz der jugendlichen Gestalten und deren geistvolle Gruppirung oder ob mehr die mechanische Vollendung unser höheres Lob beansprucht. Besonders scheint in der Erosfigur das Höchste der neuern Bildnerei erstrebt. Bei aller

Anerkennung des Vortrefflichen an dieser Gruppe darf man jedoch das Unstatthafte der obwaltenden Ideen nicht beschönigen. Betrachten wir antike Gruppen dieser Art, so erscheint da die Darstellung völlig sinnbildlich, rein allegorisch. Der Kuss ist der natürliche Ausdruck der innigen Vereinigung zweier Liebenden, und es gibt kein treffenderes Sinnbild der Liebe als Umarmung und Kuss. So spricht sich die antike Gruppe ganz selbst aus, ohne einer Auslegung zu bedürfen. In der modernen Gruppe setzt Psyche ihr Sinnbild, den Schmetterling, auf Amors Hand. Dieses symbolische Zeichen macht nun den Betrachter bedenklich; es veranlasst einen Denkprozess, da der Sinn, dass Psyche mittels ihres sie selbst bedeutenden Symbols dem Amor die ewige Treue gelobe, nicht so gleich wie der Schmetterling auf der Hand liegt. Dadurch aber geht mittlerweile ein guter Theil des rein sinnlichen Eindrucks, des Genusses in der Anschauung der Gruppe, verloren. Was nun die Anschaulichkeit hier im geschwächten Interesse verliert, soll durch den Ausdruck schmelzender Zärtlichkeit und Empfindsamkeit ersetzt werden. In antiken Werken ist Ausdruck der Handlung selbst, der Moment des Kusses, der Mittelpunkt des Interesses, und dies heisst naiv. In modernen Werken von der Art Canova's wird das Schmiegsame und Schmelzende zum Hauptinteresse, und darin liegt, was man mit dem rüchigen Worte sentimental bezeichnet. Canova lässt den Amor, einen zwölfjährigen Knaben, das Köpfchen mit dem Ausdruck inniger Zärtlichkeit an die ältere, im Alter jungfräulicher Entwickelung dargestellte Psyche schmiegen auf ihre linke Achsel lehnen; zugleich schlingt der Knabe der Liebe seinen rechten Arm traulich um den Nacken der Geliebten, während diese mit ihrer Linken seine Linke fasst und mit ihrer Rechten den Falter auf seine Linke setzt. Sonach gibt sich Psyche dem Eros doppelt hin; ebendarin aber, dass das Subjekt sich selbst als Objekt setzt, liegt auch das Schiefende. — Sodann hat Thorwaldsen mehre Bildwerke nach der Psychenfabel geschaffen. Zunächst stellte er Psychen allein dar, nämlich mit züchtig um die Hüfte geschürztem Gewande dastehend, sinnend und zweifelnd in dem Momente, wo sie die verhängnissvolle Pyxis öffnen will. Hierauf gruppirte er Amor und Psyche und stellte Beide vorwärts gewandt, etwa wie die Genien von St. Ildefonso, dar. Psyche schlingt traulich den rechten Arm um den Nacken des Eros, der mit seiner Rechten die Finger Psychens, die auf seiner Schulter liegen, drückt. Seine Linke ist um den Rücken Psychens geschlungen und drückt deren Seite über den kurzen Rippen. Psyche hält mit der Linken eine Schale voll Nektar, um sie dem Liebgott zu reichen. — Eine von Dannecker vorgebildete geistreiche Gruppe hat dessen Schüler K. Mack in karrarischem Marmor ausgeführt. Dieselbe steht im Museum der Stuttgarter Kunstschule. — Von Landelin Ohmacht hat man eine herrliche Psyche in karrarischem Marmor, welche sich vom Lager aufrichtet, um nach ihrem göttlichen Buhlen zu sehen; von Carlo Finelli die äusserst anmuthige Gruppe des Amors mit der Psyche, welche letztere den von ihr mit schmerzlichem Unmuth sich Abwendenden zurückzuhalten strebt; von Pietro Tenerani eine sitzende Psyche, in ihren zarten Formen das erste Entfalten einer makellosen Schönheit zeigend (bei Signora Medici-Lenzoni zu Florenz und sonst in mehren Wiederholungen vorhanden), und eine zweite in Haltung und Ausdruck äusserst graziöse Psyche, dargestellt im Moment, wo sie den Hades verlässt und ohnmächtig hinstürzt (Statue beim Fürsten Lieven und in Wiederholung beim Fürsten Conti zu Florenz); von Emil Wolff ebenfalls eine aus der Unterwelt zurückkehrende Psyche (für den russischen Thronfolger gearbeitet); von John Gibson eine von den Winden getragene Psyche, ausgeführt für Sir George Beaumont, wiederholt für Don Alessandro Torlonia. (Zwei Zefyre, schlanke, leicht einherschreitende, rosenbekränzte Jünglinge, haben das zarte Mädchen von dem Felsen, auf dem sie ausgesetzt war, emporgehoben auf ihre Schultern und halten sie sorgsam, den Blick auf ihre holde Last gerichtet. Psyche, deren Gewand auf Schoos und Hüften herabgefallen ist, blickt, etwas vorwärts geneigt, ängstlich zu Boden und legt beide Hände auf Nacken und Schulter ihrer Träger. Die Gruppe ist von vollendeter Anmuth in der Composition und überaus sorgfältig in der Ausführung. Die Falterflügel der Zefyre haben freilich Tadel gefunden; Psyche selbst ist ungeflügelt dargestellt.) Endlich sei noch einer Psychenstatue von Bienaimé und einer schönen gefesselten Psyche von Steinhäuser gedacht.

Eroten, Amoren, Liebgötter; s. den Art. Eros.

Ertborn, Florent van, namhaft als ausgezeichneter Kunstsammler, ward 1784 zu Antwerpen geboren, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung und entwickelte bald ausgezeichnete Fähigkeiten, die durch seinen liebenswürdigen Charakter ihm noch höhere Achtung erwarben. Er bereiste mehre Länder Europens, um seine Kenntnisse zu erweitern und Verbindungen mit vielen bedeutenden Männern anzuknüpfen. In Italien, wo er längere Zeit verweilte, fand er besonders reiche Gele-

genheit, seinen Sinn für Kunst auszubilden. Vom J. 1816 an trat er in die administrative Laufbahn, in welcher er während eines Zeitraumes von 24 Jahren unablässig bestrebt war, sich durch Thätigkeit für das öffentliche Wohl und für die Verschönerung seiner Vaterstadt auszuzeichnen. Von König Wilhelm I. an die Spitze der Municipalität gestellt, zeigte er seine Fürsorge für Antwerpen im hellsten Lichte. Er brachte die Finanzen der Stadt in Ordnung, liess die Kanäle und Quais fahrbar machen, die zwei Bassins durch eine eiserne Brücke verbinden, den St. Walburgsplatz von seinen Entstellungen säubern, einen grossen Theil der Stadt gegen die Ueberschwemmungen der hohen Flut schützen, das St. Elisabethhospital vergrössern, einen botanischen Garten errichten, die unterirdischen Kanäle wölben und pflastern. Ihm verdankt Antwerpen die Erhaltung mehrer Monumente, den Bau des Schauspielhauses und vieler andern öffentlichen Gebäude, die Reorganisation der Akademie und der öffentlichen Bibliothek. Noch Vieles ward von ihm projectirt, blieb aber, als er zum Gouverneur von Utrecht ernannt worden war, ohne Ausführung. In dieser Stadt gründete er aus vorhandenen Ueberresten mittelalterlicher Kunst ein Museum im Stadthause. Als die Revolution 1830 Belgien von Holland trennte, fand er aus Liebe zu seiner Vaterstadt und Treue gegen seinen König sich bewogen, in das Privatleben zurückzutreten, und nur der Kunst und Wissenschaft zu leben. — Nach einer Reise durch Deutschland und Italien zog er sich nach dem Haag zurück, wo er in Folge einer Entzündungskrankheit am 28. August 1840 in ein anderes Leben übergegangen ist. Seine Liebe zu seiner Vaterstadt bewies er noch durch die letztwillige Verfügung, dass die ganze Sammlung altniederländischer Bilder, besonders der Van Eyck und ihrer Schüler mit authentischen Unterschriften, welche er mit Einsicht und grossem Kostenaufwande zusammengebracht hatte, dem Antwerpner Museum anheimfallen solle. Seine Erfahrungen und vielfachen Kenntnisse im Bereich der bildenden Kunst scheinen indessen für uns verloren gegangen, denn so viel bekannt, hat er nur seine mit unermüdlichem Fleiss in verschiedenen Ländern gesammelten historischen Nachforschungen über Jacqueline von Baiern zu Papier gebracht, welche zur Bekanntmachung bereitliegen.

Erwin, der gefeierte Name des ersten Baumeisters des hochherrlichen Vorderbaues der Strassburger Kathedrale. Meister Erwin, entstammend einer Steinmetzfamilie aus Steinbach (einem streitigen Orte im Elsass oder im Badischen) und etwa um 1240 geboren zu Mainz (laut der auf althandschriftlicher Notiz fussenden Angabe in Strobels Gesch. des Elsass II. 94), war ein Schüler des in der deutschen Baugeschichte als Achtorterfinder namhaften Benediktiners Albertus Argentinus, der muthmaasiich unter Bischof Konrad II., einem Edlen von Lichtenberg, die Oberleitung des 1275 vollendeten Münsterschiffbaues in Händen hatte. Die Gründung des Fasadenbaues ward durch Erwin am 2. Febr. 1276 begonnen; die Weihung des ersten Steines erfolgte am Tage St. Urbans (25. Mai) 1277. Wie weit der Bau unter Erwin gedieh, ist nicht genau zu bestimmen; wahrscheinlich vollendete dieser Meister, der 41 Jahre dem Münsterwerk vorstand, die beiden untern Stockwerke. Laut Angabe des Chronisten Schadäus liess Bischof Konrad bereits im J. 1291 die Reiterstandbilder der Frankenkönige Dagobert und Klodwig und des Kaisers Rudolf am untern Gestock aufstellen. Also stand in diesem Jahre das erste Stockwerk schon vollendet, und da der Meister bis 1318 lebte, so ist auch bei allem mühselig langsamen Fortschreiten denkbar, dass unter seiner Leitung noch das zweite Stock aufgesetzt ward. Wie schon der frühere Bau durch Brände heimgesucht und im Fortschreiten gestört worden, so scheint auch Erwins Hauptbau aufgehalten worden zu sein durch die 1298 zu Strassburg wüthende Feuersbrunst, welche laut dem Chronikenbericht das ganze Holzgerüst des Münsters und das Bleidach des Schiffes verzehrte, auch Wölbungen und Mauern bersten machte. Im J. 1316 baute der Steinbacher noch eine zierliche an das Chor anstossende Marienkapelle, welche bis zum J. 1681 bestand. Ob Erwin auch bei andern Strassburger Kirchenbauten, wie bei der um 1300 entstandnen Wilhelmskirche und bei dem 1308 angelegten schönen Chore der Predigerkirche, betheiligt gewesen, muss dahingestellt bleiben. Seine Ruhestätte fand Erwin hinter dem Chore in einem Höfchen neben der sogenannten Johanniskapelle, wo ein ärmlicher Stein aussen am zweiten Chorpfeiler mit latein. Inschriften besagt, dass 1316 Frau Husa, Gattin des Meisters Erwin, 1318 Meister Erwin selbst (*Gubernator fabricae ecclesiae Argentinensis*) und 1338 dessen Sohn Meister Hans gestorben sei. Letzterer war Erwin im Amte als Münsterbaumeister gefolgt und scheint den Thurm bis zur Plattform geführt, auch den Unterbau des südlichen Thurmes ins Werk gesetzt zu haben. Ihm, dem Meister Hans von Steinbach, folgte als Dommeister Hans Hültz von Köln (1339 — 1365), der den Bau von der Plattform bis zur Pyramide führte, welche letztere erst durch den Enkel Hans Hültz 1429 — 1439 vollendet ward

und mit welcher der Thurm eine Höhe von 438 Par. Fuss (die höchste von allen bekannten Thurmhöhen) erreichte. Nach Erwins Plane sollte der Thurmbau 500 Fuss hoch werden.

Ausser dem genannten Hans hatte Erwin noch einen Sohn, welcher Wining hiess und als Erbauer der Collegiatkirche des elsässischen Ortes Haselbach genannt wird. Auch eine Tochter Erwins, Sabina, machte der kunstberühmten Steinmetzenfamilie Ehre. Sie soll in Verbindung mit ihrem Bruder Hans die Bildhauerarbeiten an den Hauptportalen gemeiselt haben. Eins der Apostelstandbilder (St. Johannes) hat früher folgende Inschrift vorgewiesen:

Gratia divinae pietatis adesto Savinae
De petra dura per quam sum facta figura.

Dass auch der Vater Erwin selbst mit bei der bildnerischen Ausschmückung des Münsters geholfen, ist übrigens mehr als wahrscheinlich.

An Erwins Namen knüpft sich nicht allein der Plan des weltberühmten Hochbaues der Strassburger Kathedrale, sondern auch die Gründung einer für das germanische Bausystem höchst wichtig gewordenen Bauhütte. Erwin organisirte 1275 die Strassburger Laienbrüderschaft der freien Steinmetzen, deren Kunstsatzungen Geheimniss der Hütte bleiben sollten und auch lange Zeit nur mündlich vererbt wurden. Diese Bauverbrüderung von Werkleuten aus dem Laienstande setzte sich an die Stelle der untergehenden mönchischen Baubrüderschaften, welche letztern sich nicht mehr zu halten vermochten, als die religiöse Begeisterung der Zeit auf Riesenbauten ausging, die der Mönchskunst über den Kopf wuchsen. Die Strassburger Hütte blieb die Haupthütte im deutschen Reich und hatte zu Schwestern die Wiener, Nürnberger, Ulmer, Züricher und Kölner Bauhütten.

Von Erwins Münsterplänen haben sich noch vier Zeichnungen auf Pergament erhalten, die nebst 14 andern Rissblättern im Archive des Frauenhauses zu Strassburg aufbewahrt werden, welche jetzt sämmtlich durch den Architekten Perrin facsimilirt unter Fürsorge der Strassburger Municipalität in Stichen veröffentlicht werden sollen. Der Erwinschen Hand gehören nach aller Wahrscheinlichkeit an: der Entwurf der linken Seite des Vorderbaues, welche zwar in der allgemeinen Anordnung ziemlich mit der ausgeführten übereinstimmt, im Einzelnen aber ganz davon abweicht; eine Inneransicht der zwei untern Stockwerke der Vorderseite und zwei Grundrisse der letztern.

Die neueste Zeit hat manche Ehrenschuld dem Erwinschen Namen abgetragen. So wurden dem Meister Erwin und seiner kunstreichen Tochter Sabina Ehrenbildsäulen am Südportale des Münsters gesetzt, und in der Walhalla bei Regensburg ward Erwins Büste den Brustbildern der übrigen grossen Männer des Gesammtvaterlands beigesellt. Eine marmorne Kolossalbüste Erwins schuf Landelin Ohmacht 1810 für den damaligen Kronprinzen von Baiern. Bildhauer Friedrich, ein noch zu Strassburg thätiger Schüler Ohmachts, schilderte in einem schönen Relief die Erwinsche Familie und schuf ein Standbild Erwins, welches er dem badischen Flecken Steinbach, dem wahrscheinlichen Stammorte des grossen Baumeisters, als öffentlich aufzustellendes Weihgeschenk übergab.

Erzengel; s. den Hauptart. über die Engel. Nachträglich muss noch zum Erzengel Gabriel bemerkt werden, in welcher Weise derselbe in hie und da vorkommenden allegorischen Darstellungen der Verkündigung Mariens auftritt. In einer höchst merkwürdigen Allegorie der Marienverkündigung, die auf der Rückseite einer der vierzehn aus der Schongauerschen Schule datirenden Passionstafeln auf der Bibliothek zu Kolmar angetroffen wird, ist Gabriel als ein Jäger mit einer Anzahl von Hunden vorgestellt, welche (wie die beigeschriebenen Namen: *Misericordia etc.* lehren) verschiedene Tugenden versinnbilden sollen. Maria hat das Symbol der Keuschheit, das Einhorn auf dem Schoose. Unter ihr sieht man das Fell des Gideon, über ihr den Jehova im feurigen Busche, bekanntlich zwei emblematische Vorstellungen, welche auf den beiden ersten Blättern der Armenbibeln vorkommen. — Sodann mögen hier noch einige Darstellungen des Erzengels Michael zur Vervollständigung des im Art. Engel gegebnen Verzeichnisses nachträgliche Nennung finden: 1) das geschnitzte Standbild des Michael, welches die Mitte eines aus der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts datirenden Altarschreines der St. Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall einnimmt. Es zeigt den Erzengel in Goldrüstung, wie er den Satan überwindet, und ist ein Bildwerk von ruhig fester Haltung; 2) ein Gemälde des Erzengels von Jan Gossaert (gen. *Mabuse*), Flügel eines Altars, aufgestellt unter Nr. 99 der Pinakotheksäle Münchens. Dies Bild ist anziehend durch den schönen Kopf und merkwürdig durch den prächtigen goldenen Harnisch, dessen überreiche Verzierungen im ganz ausgebildeten Geschmacke der sogen. Renaissance schon Gossaerts

Wohlgefallen an dieser Kunstweise verkündigen. Dies Bild dürfte eins der spätesten sein, welche Gossaert vor seiner italischen Reise ausgeführt hat; 3) ein äusserst schönes Altärchen von Jan Mostart, das sich im J. 1839 beim Hofrath Adamowitsch zu Wien befand. Das Mittelbild ist eine Schilderung des Engelsturzes; in der Luft der segnende Gottvater und drei Engel, welche mit langen Kreuzen Teufel herabstürzen; im Vorgrunde als Hauptvorstellung der Erzengel mit silbernem Schilde und einem ähnlichen Kreuze, über einem weissen Kleide mit einem weiten Purpurmantel bekleidet, unter ihm sieben von ihm gebändigte Teufel im Sturze. Der Engelkopf ist nicht allein schön in den Formen, sondern auch sehr edel im Ausdruck einer erhabenen Ruhe; die Gestalt schlank, der Faltenwurf zwar an Memling erinnernd, aber freier und gewählter; die Behandlung des ganzen Bildes zwar fleissig, aber frei; 4) das sandsteinerne Standbild des Michael von Konrad Eberhard, als Sinnbild der Gerechtigkeit nebst dem Sinnbilde der Tapferkeit (St. Georg) am Isarthore zu München.

Erzguss; s. den Art. Giesskunst.

E. S., der Meister aus den Jahren 1465 — 67. — Dieser bis jetzt nur durch die zahlreichen Blättchen, welche vorstehende Namensinitialen und Jahrzahlen zur Bezeichnung haben, bekannte Künstler ist für jene Periode der Kupferstechkunst einer der ausgezeichnetsten Meister. Sein in Zeichnung und Form eigenthümlicher Charakter zeigt theilweise Verwandtschaft zur altniederländischen Kunst. Seine Grabstichelarbeit ist äusserst fein und zart mit kleinen spitzgeformten Strichen vollendet. Obgleich er mehr denn anderthalbhundert Blätter gearbeitet hat, machen sich dieselben doch äusserst selten. Die Mehrzahl von ihm, darunter über 50 bisher wenig oder gar nicht bekannte Blätter, bewahrt die reiche kön. Samml. der Kupferstiche und Handzeichnungen zu Dresden. (Laut J. G. A. Frenzels „Ueberblick der Kupf. u. Handz., welche in der kön. Kupferstichgallerie etc. befindlich sind.“ Dresden 1838. Angeführt wird hier ein christlich allegorischer Gegenstand in einer Patene: Johannes der Täufer in einer Landschaft, umgeben von reichem Blumenwerk nebst den vier Evangelisten und den vier Kirchenvätern Ambrosius, Gregorius, Augustinus und Hieronymus. Oben die undeutliche Bezeichnung 1466. Dies Blättchen misst im Durchmesser 5 Zoll 6 Linien.) Höchst wahrscheinlich gehörte der Meister E. S. der burgundischen Schule an, da er nicht allein das Wappen des Herzogs von Burgund in einem Blatte, sondern auch das Wappen der an Burgund vererbten Provinz und Stadt Salins in mehren Blättern angebracht hat. So darf man vielleicht das E. seiner gothischen Chiffre auf seinen Familiennamen, das S. aber auf Salins als den Ort seiner Herkunft oder seiner Wirksamkeit deuten. Französische Kunstschriftsteller haben ihm in Betracht der zuweilen in den Gewändern seiner Figuren angebrachten Sterne willkürlich den Namen Stern beigelegt. — Zu den seltensten Bl. des Meisters E. S. gehören: 1) die Stigmatisirung des heil. Franziskus. (Der Heilige rechts knieend und nach links gewandt, wo in den Lüften der beflügelte Christus am Kreuz erscheint; links im Vorgrunde der schlafende Gefährte des Heiligen; die bergige Landschaft durch Bäume, Kräuter und Thiere belebt; im Hintergrunde nach rechts eine Stadt. Höhe des Blattes 6 Zoll 3 Lin., Breite 4 Zoll 9 Lin.) — 2) Ein frühchristlicher Bischof mit Heiligenschein, in langem reichen Gewande mit Mütze und Stab, auf einem Steine sitzend, nach links gewandt und andächtig in dem mit beiden Händen gehaltnen Buche lesend. (Im Hintergrunde links die Kirche, auf welcher ein Beil eingehängt ist; rechts Bäume auf Felsen. Stichrand: Höhe 4 Zoll 1½ Lin., Breite 2 Zoll 9 Lin.) — 3) Maria mit dem Kinde, das sie liebevoll anschaut, in ganzer Gestalt und langem Gewande, mit Heiligenschein, Stirnbinde und lang niederwallendem Haupthaar auf grasigem Boden stehend und nach rechts gewandt. (Der Grund nach Spielkartenart mit Farbe bedruckt oder bemalt. Höhe dieses Blättchens 3 Zoll 10 — 11 Lin., Breite 2 Zoll 10 — 11 Lin.)

Es, Jakob van, geb. 1570 zu Antwerpen, gest. um 1630, zeichnete sich als Fisch- und Fruchtmaler aus. Seine Gemälde schildern oft ganze Märkte, wobei ihm Jakob Jordaens mit Figuren aushalf. Seeprodukte aller Art wusste er täuschend naturtreu vorzutragen; auch malte er Blumen und Früchte äusserst wahr. Seine Färbung ist schön und durchscheinend; seinen Trauben z. B. sieht man hindurch bis auf die Kerne. Zwei grosse Marktbilder des Jakob van Es, staffirt von Jordaens, trifft man in der k. k. Gall. zu Wien. Das eine zeigt im Vorgrunde eine Menge Seethiere aller Art, welche theils auf einem Tische, theils auf dem Boden liegen, theils auch an der Decke hängen. Rückwärts der Fischhändler mit seiner Frau, der von einem jungen Manne das Geld für einen erhandelten Fisch erhält; daneben vier andre Männer, ein Mohr und ein Fischer, der einen Korb mit Fischen auf dem Kopfe trägt. Das andre Bild führt uns einen Fischhändler vor, der in beiden Händen einen gewaltigen Krebs hält

und hinter einem langen Tische steht, auf und unter welchem eine Menge Seefische und andre Seethiere aufgehäuft liegen. Zur Linken schüttet ein Junge aus einem Kessel kleine Fische in ein hölzernes Gefäss. Im Hintergrunde die See mit mehren Fischerbarken. Beide Bilder haben über 7 Fuss Höhe und über 11 Fuss Breite.

Escalante, Juan Antonio, ein spanischer Historienmaler, dessen Leben in die Zeit von 1630—1670 fällt. Er ist der Hauptschüler des Madrider Meisters Francisco Rizi und zeichnet sich durch eigenthümlich anmuthige Malart aus. Mehres von ihm wird im Madrider Museo gesehn. Zu seinen schönsten Leistungen gehört ein Bild in der Gall. des Fürsten Esterhazy zu Wien: eine engelumgebene Maria, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist.

Escosura, Don Patricio de la, ein jetztlebender Spanier, bekannt als Redacteur des mit Don G. Perez de Villamil zu Paris herausgegebenen Prachtwerkes: *L'Espagne artistique et monumentale,* welches nächst Laborde's grossem Werke als Hauptquelle für die Geschichte der Baukunst in Spanien zu betrachten ist. Die Zeichnungen sind grösstentheils von Villamil, der für die Zwecke dieses Werkes mehrmals sein Vaterland durchreist hat. Sonst haben auch Carderera und Andere Zeichnungen von Architekturen und bildnerischen Gegenständen beigesteuert. Den Text besorgt Escosura, unterstützt von mehren gelehrten Spaniern. Bis 1845 waren zwei Bände (14 Lieferungen) erschienen, deren Preis bereits 200 Fl. beträgt. Das Werk trägt ausser dem genannten französischen Titel auch den spanischen: *España artistica y monumental.*

Escurial, Schloss, Kirche und Kloster bei Madrid. Das Kloster San Lorenzo im Escurial ist das grossartigste Baudenkmal, welches in die Regierungszeit König Philipps II. fällt. Es ward im J. 1563 durch Juan Batista de Toledo begonnen und erhielt seine Vollendung 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera von Movellar in Asturien. Der ganze Bau trägt den Charakter eines gebieterischen Ernstes; es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die meist kolossalisch gehaltnen Detailformen der italischen Architektur nicht zu mildern vermögen, denn es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes (so oft zwar gefährliche) Streben nach malerischer Wirkung, was den italischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Dergleichen konnte freilich nicht im Begehren eines Tyrannen wie Philipps II. liegen. (Neuerdings ist die Rüstung schadhafter Thürme neu gemacht und der berühmte Schlachtensaal des Schlosses wiederhergestellt worden.) Bekanntlich hat Rubens eine ergreifende Schilderung des Escurials in einer mehrmals gemalten Landschaft geliefert. Wie eine Tigerhöhle in öder wüster Gegend, wie ein Schiffswrack in einem eiserstarrten Meere, erscheint uns in diesem Gemälde das Schloss und Verliess des finstern Despoten. Im Vorgrunde zieht ein Jäger mit seinen Hunden auf Beute aus. Die erste Ausführung dieser grossen Landschaft befindet sich beim Grafen Egremont zu Pethwort, das zweite Exemplar (fleissig und meisterlich vollendet) beim Grafen Radnor in Langfordcastle, das dritte in der Gall. zu Dresden. (Im Stich von Schelte Adams Bolswert bekannt.) — Im Oratorium des Escurial trifft man von Raffael eine Madonna, welche (nach einem Motive Lionardo's) das auf einem Lamme sitzende Kind hält, indess ihr Mann Josef auf seinen Stab gestützt zuschaut. Dies Bild ist nur untermalt und vermuthlich eins jener in Florenz begonnenen Werke, welche Raffael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess. — In der Sakristei eine heilige Familie, wo der Christknabe und der kleine Johannes mit emporgehobenen Händen einen Pergamentstreifen mit den Worten: *Ecce agnus Dei!* halten, nach Raffaelischer Composition von einem Schüler des Urbinaten gemalt. — Ferner befinden sich im Escurial: eine heil. Magdalene von Tizian, eine sehr künstlich beleuchtete Heilandsgeburt von Juan Fernandez Navarrete (das „die schönen Hirten" genannte Bild), eine heil. Familie mit schönen ausdrucksvollen Köpfen, eine Geisselung etc. von demselben Hofmaler Philipps II., endlich das Bild der Hostie, Hauptwerk des Claudio Coello. Ob das Gemälde der Kreuzabnahme von Mantegna, das früher hier gesehen ward, noch im Escurial seine Stelle hat, ist uns unbekannt.

Eseller, Niklas, ein Steinmetz aus Alzey, der von 1429 an zu Nördlingen thätig erscheint, wo ihm nach Konrad Heinzelmanns Abgange das Oberwerkmeisteramt beim Baue der Hauptkirche übertragen ward. Vom J. 1444 an finden wir ihn und seinen gleichnamigen Sohn in der benachbarten Reichsstadt Dinkelsbühl, wo Beide die äusserlich sehr schlicht gehaltene, aber im Innern überaus herrliche Georgenkirche aus schönen Quadern aufführten. Eseller der Jüngere vollendete diesen Bau 1499. Die Bildnisse des Vaters und Sohnes (nach dem Urtheile des Gemäldekenners Dr. Waagen von der Hand des Fritz Herlin) hängen an einem Chorpfeiler derselben Dinkelsbühler Kirche und enthalten eine etwas später hinzugefügte Unter-

schrift, wodurch die dargestellten Eseller (hier Nikolaus Oesler der Aeltere und Jüngere geschrieben) ausdrücklich als Werkmeister der Kirche in den J. 1444 — 99 bezeichnet werden.

Eselsrücken, alte Bezeichnung für den geschweiften Spitzbogen.

Espagnolet, der französirte Spagnoletto (Guiseppe Ribera).

Espinosa, Francisco, geb. zu Cebieres im ersten Viertel des 16. Jahrh., studirte die Glasmalerei zu Toledo und übte diese Kunst mit vielem Geschick in der Kathedrale von Burgos. Philipp II. übertrug ihm und seinem Sohne Hernando Espinosa die Anlage und Leitung von Schmelzöfen behufs der Erzeugung des Materials zu Glasmalereien. Bei diesem Geschäft war auch Francisco's Schüler Diego Diaz behilflich, der nach Espinosa's Tode die Aufsicht über die Schmelzöfen zur Darstellung farbiger Gläser für das Escurial erhielt.

Essen, Stadt in der Gegend zwischen Aachen und Elberfeld, mit einer im J. 877 gegründeten Stiftskirche, innerhalb deren noch ein Ueberrest eines Oktogons aus der Karolingischen Zeit erhalten zu sein scheint. Die Bogenstellungen und die Kuppel dieses Baurestes deuten auf Nachahmung des Aachener Münstervorbildes.

Esslingen, vormalige freie schwäbische Reichsstadt, weist noch eine ziemliche Anzahl interessanter mittelalterlicher Baudenkmale auf. Alterspräsidentin der Esslinger Kirchen ist die dem heil. Dionysius geweihte Hauptkirche, welche im 12. Jahrhundert gegründet, im 13. ausgebaut und im 15. Jahrh. erweitert ward. An ihrer Stelle stand vorher ein vom Abte Fulrad von St. Denys errichtetes Kirchlein aus dem 9. Jahrh. Die Dionysiuskirche ist eine Pfeilerbasilika mit zwei Thürmen, deren nördlicher noch romanisch ist, obgleich er sich zur germanischen Weise erhebt. Der südliche stellt sich als germanischer Bau heraus. Die Portale sind im Uebergangsstyle. Die Mittelschiffarkaden sind bereits weit und spitz, die Laibung daran ist in flachen Kehlprofilen; sie ruhen auf achteckigen Pfeilern mit höchst interessanten Kapitellen. Besonders schön sind die (leider zum Theil verbauten) Säulenknäufe von der Glockenform, wie man sie in den Münstern zu Strassburg, Freiburg etc. findet. Die Ornamente daran sind äusserst mannichfaltig; der ältern Art, zu welcher die Steinmetzen immer zurückgegangen zu sein scheinen, gehören die seltsamlichen Thiercompositionen (Greife, Ochsen, Hunde, Schafe etc.) an, wie sie ähnlich bei den Kapitellen andrer altschwäbischen Kirchen (zu Owen, Brenz, Lorch etc.) und im untern Baue von St. Stefan zu Wien vorkommen; die übrigen Verzierungen aber bestehen meist in Laubwerk, Blättern und Blumen, die in unendlichen Verzweigungen fantastisch um die Knäufe sich winden. Die Kapitelle aus der Uebergangsperiode bekunden den Anhauch der germanischen Zeit durch die aufwärts neben einander gerichteten, allerdings noch unbeholfenen Blätter. — Ein sehr bemerkenswerthes Denkmal altdeutscher Bildnerei ist hier das Sakramentshäuschen vom J. 1486, eine tüchtige Arbeit des Lorenz Lechler von Heidelberg, desselben Steinmetzen, der auch den Lettner dieser Kirche baute. Auch die geschnitzten Chorstühle stammen noch aus guter Zeit (vom J. 1518); hier offenbart sich wieder die ganze Fantastik mittelalterlicher Kunst in einem bunten Zusammenspiele von Menschen- und Thierkarikaturen, Todtenköpfen etc. Ebenso merkwürdig sind die Glasmalereien, die eine Menge dämonischer Fratzenbildungen enthalten, welche meist unter den Füssen der Heiligen liegen. — An der Aussenseite der Kirche waren bis vor wenigen Jahren noch manche interessante Grabsteine vorhanden; diese sind nunmehr weggeschafft, bis auf einen, wenn wir nicht irren, der einer noch zu Esslingen blühenden Familie theuer ist. Eins der zerstörten Grabmale, dem Schlusse des Mittelalters angehörend, war ein vorzüglich schönes Skulpturwerk, das die Darstellung einer von der Himmelskönigin geschützten Ritterfamilie enthielt. Heideloff hat dasselbe in seiner Ornamentik mitgetheilt und so der Vergessenheit entrissen.

Nach dem in den Mittelschiffarkaden, Fenstern und Thüren der Dionysiuskirche vorgebildeten gestrengen Spitzbogenmuster ist die Paulskirche oder sogenannte „neue Kirche" (1233 — 1268) und die Franziskanerkirche oder sogen. „hintere Kirche (1237) gebaut worden. Jene wird jetzt zur Kelter verwendet; dagegen hat die Franziskanerkirche das schlimmste Loos erfahren, indem man sie neuerdings (1844) abzutragen begann. Beide sind ohne Thurm und Querschiff. Die Säulen im Innern haben ein ganz einfach unterschnittenes Kapitell, das wie der Fuss achteckig ist. Das Mittelschiffgewölbe ruht auf Konsolen oberhalb der Säulen. Die Fenster vom Mittel- und Seitenschiffe sind lanzettförmig, meist zwei oder drei in ein grösseres eingeschlossen, dessen Spitze eine Rose oder einfache Rundöffnung ausfüllt. Statt aller Gliederung ist überall blose Abkantung der Laibungen. Die Nebenschiffgewölbe ruhen mit ihren Gurten auf den Kapitellen der Säulen. Die Chorfenster sind hoch und schmal mit nur einem Stabe, und in der Spitze mit einfachem Ringe und Kleeblatte.

Theilweis dem 14., wesentlich aber dem 15. Jahrh. gehört die durch ihren herrlichen behelmten Thurm berühmte Esslinger Liebfrauenkirche an. Sie kam an Stelle der im 13. Jahrh. bestandnen Marienkapelle. 1321 wurde der Bau beschlossen, aber erst von 1406 an ward er fleissiger betrieben. Die ersten Meister dieses Baues waren die Ensinger von Bern (der 1438 gestorbene Ulrich und dessen Söhne Matthäus und Matthias). Im J. 1440 begann Hans Böblinger am Thurme zu bauen (laut Inschrift oben an der Treppe). Nach diesem kamen Hans Gugelin, Marx Böblinger (1492), Steffen Wald, Matthäus Böblinger (1496—1505), Dionys Böblinger (1503) und Marx Steinmetz (1516). Die Kirche hat drei gleichhohe Schiffe und kein Querschiff; das fast ebenso hohe Chor ist aus dem Achteck geschlossen. Die Länge der Kirche beträgt 124, die Breite 72 Fuss. Das Chor ist 41 F. lang und 31 F. breit. Fünf innen sehr stark ausgekehlte, vorn und hinten stumpf abgekanntete schlanke Pfeiler ohne Kapitell, so dass die Gliederung der Pfeiler in die der Bogen sich unmittelbar fortsetzt, trennen die Nebenschiffe vom mittlern Schiff. An den Wandpfeilern der Seitenschiffe laufen die Gewölbegurte als drei Halbsäulen

(*Kapitell aus der zerstörten Klosterkirche des Augustiner Predigerordens.*)

ohne Kapitell herunter. Die Fensterarchitektur ist leicht, frei und noch ziemlich rein. (Beiläufig sei bemerkt, dass hier sich noch die alten Glasmalereien erhalten haben, welche zum Theil von ausnehmender Schönheit sind. Die Darstellungen betreffen das Leben Mosis, Davids, Mariens und Jesu; besonders lieblich ist das Bild der sterbenden Anna, welcher Maria das noch einmal zu sehen verlangte Christkind bringt.) Die Strebepfeiler aussen am Chore haben Nischen in den Thürmchen für Figuren; ebenso endigen die des Langhauses. Von besonders reichem und schönem Bau und Schmuck sind die zwei, je die beiden südlichen Portale einschliessenden Strebepfeiler. Der auf der Westseite sich erhebende Thurm ist 230 Fuss hoch, von den schönsten Verhältnissen, eins der schönsten Denkmale altdeutscher Thurmarchitektur. Kraftvoll und doch leicht steigt er mit seinen Strebepfeilern viereckig an zu der mit durchbrochner Gallerie versehenen Plattform, wo er heiter und durch Thürmchen gut vermittelt in die achtseitige durchbrochene Pyramide umsetzt, welche noch einen kleinern Umgang aufnimmt, bevor sie sich mit einer prachtvollen Blumenspitze

bekrönt. Aesthetisch und construktiv ein Meisterwerk. — Von blosem kunstgeschichtlichem Interesse sind die Skulpturen an der Liebfrauenkirche. Dieselben datiren aus dem letzten Viertel des 14. Jahrh. und stehen auf gleicher Stufe mit den gleichzeitigen Portalreliefs an der Heiligenkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd und am Kapellenthurme zu Rottweil. Die Füllung des Westportals hat einen ziemlich stumpf gearbeiteten St. Georg, bei dem man indess ein schönes Motiv vorfindet. Während er nämlich für die Königstochter ritterlich auf den Drachen lossprengt, hält ihm ein schwebender Engel schützend und erleichternd zugleich den Helm über dem Haupte. Die zwei Portale der Südseite sind reich und gefällig gebaut und geschmückt. Am östlichen findet man die Anbetung der Weisen, den Tod Mariens und die Krönung derselben. Feine Arbeit in feinem Sandstein, lebendige Gesichter, doch der Ausdruck monoton, ausgezehrte und ausgebogene Körper unter losen Gewändern. Noch grossartiger ist das Südwestportal. Am Fusse des Spitzgiebels darüber sitzen David und Jesaias mit Spruchband unter Baldachin, — tüchtige Gestalten, strenge Arbeit, gute Faltung. In der Thürfüllung sieht man das jüngste Gericht. Dem Weltrichter liegt der Mantel in vielen windigen Falten über den Knieen; unten rechts schliesst Petrus die Himmelspforte auf, über welcher die Seligen aus vier Fenstern herausschauen. In der tiefen Hohlkehle sind selig und verdammt Auferstehende, oben ein Engelpaar mit den Leidenswerkzeugen in beinah runder, ganz vortrefflicher Arbeit. An beiden Portalen zeigen die Gebilde noch viele Spuren früherer Vergoldung. (Vergl. den Bericht des Dr. Heinrich Merz über die christlichen Kunstdenkmale Schwabens im „Kunstblatt 1845.") — Neuerdings ist mit löblichem Eifer an der Ausbesserung der Kirche gearbeitet worden. Seit alten Zeiten war an einer ihrer Säulen eine dem ersten Thurmbaumeister Hans Böblinger betreffende Inschrift zu lesen; nun aber hat sich jüngst auch, in Folge der Wegräumung eines Kirchenstuhles, Hansens Grabstein wiedergefunden. Der Stein ist wohlerhalten, zeigt immitten das Meisterwappen und enthält am Rande umher in sehr zierlichen gothischen Buchstaben die Inschrift: *Anno Domini MCCCCLXXXII. an dem IIII. Tag des Yänner ist gestorben Hanns Böblinger, Maister unser lieben Frowen Kirchenbuws. Stainmetz. Got geb im die ewig Ruw. Amen.* Die Grabstätte von Matthäus Böblinger, dem Sohne Hansens, der den Thurmbau vollenden half und im J. 1505 verstarb, ist durch einen Inschriftstein am Eingange der auf den Thurm führenden Wendeltreppe bezeichnet. Man hat nun, wie es heisst, Sorge getragen, dass die Grabsteine beider grossen Meister eine würdige Stelle unter einem von schlanken Säulen getragenen zierlichen Gewölbe erhalten. Ein anderweitiges Denkmal bedürfen hier die Böblinger nicht, da über ihnen der herrliche Dom sich wölbt und der berühmte Thurm, der behelmte Herold ihrer Meisterschaft, als ihre höchste Ruhmessäule zum Himmel emporsteigt.

Mehre neuere Architekturmaler haben diese zwar an Grösse aber nicht an Kunst dem Freiburger Dom nachstehende Esslinger Kirche zum Gegenstand fleissiger Darstellung gewählt. So hat man unter andern zwei Ansichten der Frauenkirche von Braungart (einem Esslinger) und von Michael Neher in München. In Nehers Bilde hat sich der ins Kleinste bis zur Modellirung der Quadern und Dachziegel gehende Fleiss, statt trocken steif zu erscheinen, durch gelungene malerische Illusion belohnt. Mit der alterthümlichen festen grauen Masse, die jedoch leicht und kühn aufstrebend in die Luft ragt, bilden die im nahen Rebenhügel heiter beschäftigten Winzergruppen einen lebendig hellfarbigen Gegensatz. Der Stuttgarter Kunstverein hat dies Nehersche Bild um eine namhafte Summe erworben.

Aus der Endzeit des 15. Jahrh. datirte das ausgezeichnet schöne, leider im J. 1815 zerstörte Katharinenkirchlein, das ein Meisterstück desselben Matthäus Böblinger war, der sich schon im Vollendungsbau der Marienkirche ein bleibendes Denkmal setzte. Dies Gotteshäuschen war ein Eckgebäude des grossen nunmehr ebenfalls zerstörten Katharinenspitals und lag genüber der Dionysiuskirche. Einen Pfeilerstein mit gothischer Inschrift, der Bauurkunde, hat man gerettet. Hier heisst es: *Anno da man zält von Christi purt* 1470, *hat Arnold Leonhart gelegt den erst stain an disem Gotteshuws. In bevielt Hans Zach Altburgermeister. Erhart Sachs, Heinrich Plünle, all der Pfleg, und Bernhart Holdermanns, Gutsmaister, und Böblinger der Schreiber und des Huwswerks Maister, Laicus von Uiberlingen, Kirchmaister zu Ulm diser Zeit.* (Der Titel Schreiber bezieht sich auf Böblingers Ehrenamt in der Ulmer Bauhütte; der Titel Laicus [Laie] aber will besagen, dass Böblinger keinem geistlichen Orden, sondern der Laienbrüderschaft der freien Steinmetzen angehöre.) Sowie das Aeussere dieses Kirchleins würdig und geschmackvoll war, so zeichnete sich auch das Innere durch edlen Styl aus. Die ausgesuchtesten reinsten und feinsten Steine waren zum Bau verwendet. Die Construktion und der Steinschnitt waren so meisterlich, dass die reine Arbeit noch bis zur Periode der Zerstörung wie neu aussah,

Das reichverzierte herrliche Portal war wahre Filigranarbeit; die Feinheit dieser durchbrochenen Steinarbeit übertraf bei Weitem die des Kraftschen Sakramenthäuschens in St. Lorenz zu Nürnberg. Das Merkwürdigste aber waren die reichen Bilddächer, unter welchen in zierlichen Nischen drei überaus künstlerisch vollendete Figuren standen, die sammt ihren durchbrochenen Tragsteinen, worauf sie fussten, wie in Wachs modellirt schienen. Es waren die Gestalten der heil. Katharina, des heil. Dionys und des heil. Vitalis; jede Figur hatte einen vergoldeten Nimbus, und auch der Saum ihrer Gewänder war vergoldet. Die Thürflügel waren von hartem Eichenholze und mit geschmackvoller Bordüre zierlich ausgegründet, ähnlich der noch erhaltenen Thür am Bebenhäuser Hofe zu Tübingen. Das wundervolle Netzgerippe des Chorgewölbes und die Felderspiegel waren, wie alle Wände, geschmackvoll auf weissem Grunde bunt bemalt; besonders schöne Malerei enthielten die Füllungen, wo man arabeskisch eingefasste Heiligenbilder sah; auch machte das Gewölbe mit seiner reichen Vergoldung und den azurblauen Hohlkehlen der Rippen, worin goldene Sterne glänzten, einen grossen Eindruck; selbst die Nischen unter den Fenstern waren reich vergoldet und zugleich mit sehr guten Gemälden aus der Leidensgeschichte geschmückt. Ueberdies hatten die Fenster herrliche Glasgemälde, wovon Ritter Karl Heideloff noch Spuren entdeckte. (Die gemalten Fenster wurden einige Zeit vor dem Abbruche der Kirche herausgenommen; in wessen Besitz sie gekommen, ist uns unbekannt.) Der den Chor vom Schiff trennende Spitzbogen war reich mit den Wappen von elf Spitalpflegern bemalt. Der Plafond des Schiffes war nicht fertig geworden, sondern bestand nur interim zierlich aus Holz; vom steinernen Gewölbe, das nach Allem zu schliessen ebenso kostbar werden sollte als das des Chores, waren erst die Widerlagen angefangen. (Eine perspektivische Ansicht vom Innern hat noch Karl Heideloff aufgenommen, der diese Zeichnung im J. 1816 schwarz und kolorirt herausgeben wollte, aber damals nur eine subscribirende Seele fand.) Der schönste Gegenstand in der Katharinenkirche war ein prächtiges Tabernakel, ein Wunderwerk feinster Meiselarbeit von unendlichen Zweig- und Laubwerkverschlingungen. Die Höhe dieses Werkes der künstlichsten Combinationen betrug über 30 F.; zu seinen überreichen Verzweigungen gesellte sich noch eine Menge Figurenschmuck. K. Heideloff hat in seiner „Ornamentik des Mittelalters" getreue Abb. dieses Kunstwerks sowie der Deckenmalerei des Schiffes versprochen.

Zu den sonstigen mittelalterlichen Merkwürdigkeiten Esslingens gehören die mit Thürmchen versehenen Ringmauern, welche der Stadt ein sehr alterthümliches Ansehn geben; das Wolfsthor mit kunstgeschichtlich interessanten romanischen Skulpturen (Drachen und Löwen); das dem reinen germanischen Styl angehörende Rathhaus mit künstlicher Uhr (leider, wie man hört, zum Abbruch bestimmt); die Burg in der Vorstadt Beutten und das als vormaliges Zeughaus des schwäbischen Kreises bekannte Gebäude in der Vorstadt Bliensau.

Esslinger, Martin, geb. in Zürich 1793, gest. 1841, ein entschiednes Talent, stand im 2. und 3. Decennium dieses Jahrhunderts als geachteter Zeichner und Stecher da, lieferte eine Menge meist zierlich gearbeiteter Kupfer und erhielt so viele Aufträge zu Taschenbuchsblättern, dass seine Hände kaum nachkommen konnten. Leider verliebte er sich in die Blume des Weines bis zum Sterben, so dass auch seine künstlerische Kraft darunter zu Grunde ging. Im sogen. Künstlergütli, dem Lokale der Züricher Künstlergesellschaft, trifft man unter den dort aufbewahrten Handzeichnungen verschiedener Schweizerkünstler auch drei Esslingersche Blätter. Das eine (Kreidezeichnung auf grauem Papier) enthält das Bildniss des Grabstichelmeisters Karl Barth, dessen ernstes Antlitz sehr treffend ausgebildet ist. Dies Blatt hat zugleich kunsthistorischen Werth, da Barth mit Amsler und Andern zu Hauptmeistern der heutigen deutschen Stechkunst zählt. Das zweite Blatt schildert den durch seine Panoramen vom Rigi und Weissenstein sowie durch seine Schweizerkarte bekannten topographischen Zeichner Heinrich Keller. Eins der vortrefflichsten Bildnisse, die man in bloser Pastellkreidezeichnung kennt: Keller, der verständige gemüthlich freundliche Mann, wie er leibt und lebt, denkt und fühlt! Das dritte Blatt (wieder Pastellkreidezeichnung) zeigt uns die Züge des Malers Konrad Gessner, ein gleichfalls sehr gelungenes Porträt, das sich in karakteristischer Auffassung, Wahrheit, sprechender Kenntlichkeit und gefälliger Behandlung dem Kellerschen Bildniss würdig zur Seite stellt. — Von Esslingers Stichen sind besonders hervorzuheben: das in Composition und Stich musterhafte Blatt, welches den Einsiedler Niklas von der Flüe vorführt und ein Seitenstück zu dem von Lips gestochenen Abschiede des Bruders Niklas bildet; die sehr schönen, als Titelkupfer erschienenen Bildnisse Raffaels und Lionardo's da Vinci; der Evangelist Markus nach Fra Bartolommeo; der Profet Joël nach Michelangelo; der Gottvater aus Ezechiels Vision nach

Raffael; eine Scene aus der Pilgerfahrt nach Heinrich Näke etc. Ueberhaupt findet man Esslingersche Blätter in den „Alpenrosen", im „Frauentaschenbuch", im „Rheinischen Taschenbuch", in den Fouquéschen Romanen, in den Idyllen von Rudolf Wyss, in der Viewegschen Prachtausgabe von Goethe's Hermann und Dorothea (4 Bl.), im brasilischen Reisewerke des Prinzen Max von Neuwied (die Zusammenkunft mit Kapitän Bento Laurenzo und dessen Mineiros) und in Wessenbergs christlichen Sinnbildern (wo die meisten Kupfer von Esslinger sind). Auch befinden sich unter den Züricher und Berner „Neujahrblättern" viele Arbeiten Esslingers.

Essonne, ein von Paris acht Stunden entfernter Flecken an der Strasse nach Fontainebleau. Derselbe bestand schon im J. 480. Durch Klotar den Dritten ward er der Abtei Saint-Denis überwiesen, welche Schenkung von Pipin Bestätigung erhielt. Zu bemerken sind hier: das schöne Schloss Nangis, Besitzthum der Frau von Méronat, und das Haus Bernardin's de Saint Pierre, der hier wohnte und den berühmten Roman von Paul und Virginie schrieb.

Estaing, ein südfranzösischer Flecken, bekannt durch die gleichnamige Grafenfamilie, deren Stammort er gewesen ist, liegt als ein wahres Ritternest schauerlich zwischen abschüssigen Felsen, durch welche der Lotfluss nur mit Mühe sich durchzwängt. Eine Landstrasse durch diesen Ort gehört zu den Unmöglichkeiten. Das alte gothische Schloss der Grafen von Estaing bedeckt als imposante Ruine die hohe Oberfläche eines senkrechten Felsens, und trägt nicht wenig dazu bei, die ausserordentliche Lage des Burgfleckens, der wie in einem Kessel zu liegen scheint, malerisch zu machen. Ein sehr dankbarer Punkt für Landschafter!

d'Estève (eigentlich Estévan), Don Raphaël, ein Madrider Kupferstecher unsers Jahrhunderts, der sich in Italien bildete. Er stach nach Guercino den enkelsegnenden Jakob und lieferte mehre Umrissblätter für das Neapler Antikenwerk: *Museo Borbonico*. Ein, wie es scheint, jüngerer R. Estève hat sich als bedeutender Stecher nach Murillo hervorgethan. Von diesem Künstler, den nan unter den heutigen französischen Stechern aufgeführt findet, hat man z. B. den Hauptstich des zu Sevilla befindlichen Murilloschen Moses, der sein Volk am Felsen tränkt. Dies Blatt, in Imperialfolio, datirt vom J. 1839.

v. Estorff, hannoverscher Kammerherr, lässt laut öffentlichen Nachrichten ein für die deutsche Alterthumskunde höchst wichtiges Werk erscheinen, an dem er viele Jahre mit Vorliebe gearbeitet hat. Es erscheint unter dem Titel: „Heidnische Alterthümer der Gegend von Uelzen, im ehemaligen Bardengaue." Uelzen nämlich, im Königreiche Hannover liegend, ist eine der ältesten Städte Norddeutschlands und sammt der Umgegend überaus bedeutsam für die germanische Alterthumskunde, für welche überhaupt Niedersachsen ergiebigsten Boden bietet. Nach langen und eifrigen Nachsuchungen haben sich hier auf einem Flächenraume von etwa dreissig Quadratmeilen 290 Steindenkmäler, 355 Gruppen von Erddenkmälern, 135 einzeln gelegene Tumuli und 65 archäologisch interessante Plätze und Stellen, sogenannte Burgplätze, Schwedenschanzen, Landwehren oder Landgräben, alte Schlachtfelder u. s. w. auffinden lassen, im Ganzen etwa 1000 heidnische Monumente und archäologisch merkwürdige Plätze. Hievon will der Verfasser, nebst einer Karte der Gegend, genaue Abbildungen mit kurzer strengwissenschaftlicher Beschreibung der grossartigen Ergebnisse dieser vieljährigen, systematisch betriebenen Forschungen und Nachgrabungen geben, gewissermaasen einen Schulatlas der germanischen Alterthumskunde. „Zwar", sagt der Verfasser in seinem Prospect, „begreift das Werk nur einen Theil des Gesammtvaterlandes, allein theils wegen der überaus grossen Mannichfaltigkeit in Denkmälern und Anticaglien, welche es gibt, theils wegen der Uebereinstimmung und Aehnlichkeit mit den bis dahin bekannt gewordenen Monumenten des übrigen Germaniens und dem Inhalt derselben erscheint das Werk sehr passend für einen Gesammtüberblick der germanischen Vorzeit."

Etampes, eine von Paris dreizehn Stunden entfernte, an der Strasse nach Orleans liegende Stadt, die zu den ältesten Frankreichs zählt, und schon zu Clovis Zeiten (als Hauptort des Landstrichs Strampenti) in Blüte stand. Hier wurden mehre Concilien abgehalten, darunter das vom J. 1130 am Namhaftesten ist. Im J. 1147 kam hier das Parlament zusammen, um während der Abwesenheit des nach Palästina gezogenen Königs Ludwig VII. eine Regentschaft unter Abt Suger zu ernennen. König Robert erbaute sich hier einen Burgpalast, der nun längst bis auf wenige Spuren verschwunden ist. Von der alten Veste steht nur noch ein Thurm, die *Guinette* genannt. Ferner bemerkt man die Reste vom Schloss der Diana von Poitiers, welches Franz I. erbauen liess und das in den erhaltnen Theilen besonders durch die Skulpturen anzieht. Unweit von Etampes liegt in Ruinen eine Kirche aus der Tempelherrenzeit. Das Volk nennt sie noch *le Temple*.

Etching-Club, Radir-Club, nennt sich eine Künstlergesellschaft zu London, die durch Herausgabe von Radirungen ihrer Mitglieder sich auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Die Sammlung ihrer radirten Blätter erscheint unter dem Titel: *Etched Thoughts by the Members of the Etching-Club.* Im J. 1844 belief sich diese Sammlung auf 60 Bl. in Roy. 4. Sie ist nur in 220 Exemplaren (chin. Pap.) verbreitet und enthält Blätter von folgenden Malern und Bildhauern: J. Bell, C. W. Cope, Th. Creswick, T. Fearnley, J. R. Hebert, J. Calcott Horsley, J. P. Knight, C. G. Lewis, R. Redgrave, F. Severn, J. Stone, C. Stonhouse, Fr. Taylor, H. J. Townsend, T. Webster. Auch wird die Sammlung von Text begleitet. Jene 60 Bl. sind in Rud. Weigels Kunstkataloge zu 42 Thalern angesetzt. — Derselbe Radir-Club hat sich übrigens noch zur Illustration englischer Dichtungen verbunden. So erschien zu London 1847 Gray's Elegie vom Etching-Club illustrirt; die dazu beigesteuerten 28 Radirungen sind von Bell, Cope, Creswick, Horsley, Redgrave, Taylor, Stonhouse und Townsend. Zu der im J. 1845 erschienenen illustrirten Ausgabe von Oliver Goldsmith's poetischen Werken lieferten fünf Mitglieder des Etching-Clubs (Cope, Creswick, Horsley, Redgrave und Taylor) die Zeichnungen, welche durch W. T. Green, J. Thompson, J. und Th. Williams in Holzstich ausgeführt wurden.

Etex, M. T., ein vielbeschäftigter Künstler zu Paris, der 1808 (zu Lyon?) geboren und unter Ingres zum Maler, unter Pradier aber zum Bildhauer herangebildet worden ist. 1829 empfing er den grossen Preis für einen sterbenden Hyakinth, dessen Ausführung in Marmor für das Cabinet Turpin bestellt ward. Sodann finden wir ihn bei den Bildwerken am Triumfbogen de l'Etoile betheiligt, für welches Heiligthum des französischen Nationalstolzes er zwei kolossale Basreliefs ausführte. Diese Arbeiten, die den Widerstand und Frieden veranschaulichen sollen, befriedigen freilich wenig oder gar nicht; auffallend sind hier die Mängel der Anordnung, die Hässlichkeit der Linien, Bewegungen und Formen. Auf dem Basrelief des Widerstandes — einer Darstellung, deren Motive durch vollständige Abwesenheit eines Gegenstandes von Widerstand ganz bedeutungslos werden — sieht man hinter der vordern Hauptfigur eine andre zu Ross, die, ohne dass von ihren Beinen das Mindeste zu sehen ist, von den Schultern der Vorderfigur an den Hüften abgeschnitten wird und somit wie eine Fortsetzung derselben erscheint, während zugleich ganz senkrecht über dieser der Genius Frankreichs mit gestreckten Armen und geballten Fäusten auch als halbe Figur emporwächst! — Für eine Gesellschaft von Verehrern Rossini's modellirte M. Etex eine sitzende Porträtstatue des grossen Tonmeisters, welche von andrer Hand in Marmor ausgeführt ward und im grossen Foyer der Pariser musikalischen Akademie ihre Aufstellung fand. Etex schenkte das Modell, Graf Duchâtel den karrarischen Marmorblock. — Im J. 1844 arbeitete dieser Bildner am Modell zur Bronzestatue des heil. Ludwig, welche jetzt die Barriere du Trône schmückt. — Mitte März 1845 trat Etex eine Reise nach Italien und Griechenland an, um einen passenden und schönen Marmorblock für das von ihm modellirte Denkmal Vauban's aufzusuchen. Dieses Monument führte er für den Dom der Invalidenkirche aus. — Im J. 1846 war Etex mit der Ausführung eines Standbildes Karls des Grossen beschäftigt, das nun im Sitzungssaale der Pairs aufgestellt ist. Um dieselbe Zeit ward ihm vom Könige die Arbeit einer Herkulesstatue übertragen, die in Marmor ausgeführt den Tuileriengarten zieren soll. — Ausser diesen Skulpturen, — die einen sehr tüchtigen, aber bei seiner Vielarbeiterei sehr ungleich schaffenden Künstler erkennen lassen, scheinen auch mancherlei Gemälde von Etex vorhanden zu sein; indess soll ihm hier kein auf denselben Namen lautendes Bild mit Bestimmtheit zugeschrieben werden, da die zerstreuten Nachrichten vom Maler Etex aus Lyon eine andre Person betreffen können. — In den „*Artistes contemporains*" trifft man eine Radirung vom Bildhauer Etex: Kain mit Weib und Kindern.

Ethelrede oder Ethelreda, Adeltrudis (Edeltraut), eine angelsächsische Fürstin, die zu den Heiligen zählt und als Aebtissin mit dem Stabe dargestellt wird. Scenen aus der Legende der heil. Ethelrede sieht man in den gemalten Fenstern der alten schönen Kirche zu Eton-Socon. (Diese Glasmalereien datiren vom J. 1424 und enthalten manche seltsame Unterschriften; vergl. *Gough: Monum. Sepulcr. T. I. p.* 213.) Sodann enthalten vier Basreliefs der im J. 1322 neu aufgebauten Kathedrale zu Ely Vorgänge aus Ethelredens Leben. Besagte Reliefs findet man ausgehauen an den Pfeilern, welche die achteckige Kuppel des Domes tragen. Das erste Bildwerk schildert die Heirath Ethelredens; das zweite versinnlicht das Wunder des blühenden Stabes; das dritte führt uns Ethelreden vor, wie sie das Nonnengewand empfängt, und das vierte, wie sie einen Gefangenen ausliefert. Vergl. *the History*

and Antichetties of the Conventual- and Cathedral-Church of Ely. Cambridge 1771. *pl. IX. pag.* 48. *pl. X. pag.* 52. *pl. XII. pag.* 58.

Eton, ein kleiner freundlicher Ort am rechten Ufer der Themse, liegt vor Windsor und ist mit diesem Schlosse durch eine über den Fluss führende steinerne Brücke verbunden. Bemerkenswerth ist hier ausser der berühmten Schule das sehr ansehnliche Kirchengebäude mit seinen gothischen Dachverzierungen. Von ausserordentlicher Wirkung ist das Innere dieser Kirche; das Gewölb hat bedeutende Höhe und die Decke ist mit den künstlichsten Steinmetzarbeiten geschmückt.

Etrurien. Den Namen Etruria oder Hetruria, auch Tuscia und Tyrrhenia, führte im Alterthum derjenige Theil Mittelitaliens, welcher vom tyrrhenischen Meere, dem untern Mittelmeere bespült wird und vom Flüsschen Macra bei Luna (dem Carrione bei Carrara), vom Kamme des Apennin und vom Tiberstrome nach dessen ganzer Länge eingeschlossen ist. In den ältesten Zeiten sassen Siculer und Ligurier in der nachherigen Etruria oder Tuscia (Toscana), wurden aber von den mächtig gewordnen Umbriern aus dem grössten Theile dieses Landes verdrängt. Tyrrhenische Pelasger siedelten sich um das J. 290 vor Roms Gründung im südlichen Etrurien um Tarquinii und Agylla an, wo ein tyrrhenischer oder tuskischer Staat, nördlich und östlich umgeben von den Umbriern, sich gestaltete. Gegen die Umbrier vereinten sich dann mit den Tyrrhenern die Rasener, welche früher in Rhätien und im Pothal bis an den Apennin gewohnt hatten. So entstand das Etruskische Volk, in welchem die Sprache der Rasener die Oberhand behielt. (Die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften auf Kunstdenkmalen, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt. In diesen Ueberresten gibt sie sich als eine durchaus nordische, also der hellenischen sehr fremde Zunge zu erkennen.) Allmälig bildete sich ein Bund von zwölf Staaten oder Gemeinden, in welche sich Etrurien getheilt hatte. Diese Zwölfstädte werden verschiedentlich gezählt; nach der Annahme Ottfried Müllers hatten bisweilen mehre zusammen Eine Stimme bei der Bundesversammlung, während jede im Innern volle Autonomie besass, und so finden sich mindestens 17 Glieder der Conföderation: Cortona, Perusia (*Perugia*), Arretium (*Arrezzo*), Volsinii, Tarquinii, Clusium (*Chiusi*), Volaterrae (*Volterra*), Rusellae, Vetulonium (*Canino*), Pisa, Faesulae (*Fiesole*), Veji, Caere (*Cervetri*), Falerii (*Civita Castellana*), Aurinia oder Caletra, Volci (*Vulci*, jetzt *Ponte dell' Abbadia* zwischen Viterbo und Toscanella) und Salpinum. Die Bundesversammlungen hatten mehr religiöse denn politische Zwecke und wurden gewöhnlich im Frühlinge jedes Jahrs beim Tempel der Voltumna gehalten, wo man gemeinsame Opferfeste beging und einen allgemeinen Oberpriester erwählte. In den Gemeindeversammlungen der einzelnen Städte herrschte die geschlechtsadelige Priesterkaste, welche allein berieth und beschloss. Der Vorsteher jeder Stadt hiess der Lukumo; einer dieser Lukumonen war Vorstand aller Zwölfstädte, sein Sitz also der Vorort des Bundes. Die äussere Erscheinung der etruskischen Häupter in Kleidung und Insignien war sehr pomphaft, und Rom hatte Alles, was die Magistrate mit einem Scheine von Hoheit zu umkleiden diente, aus Etrurien erhalten: die Liktoren mit den Fasces, deren zwölf den etruskischen Bundesfeldherrn begleiteten, die Apparitoren, den kurulischen Stuhl, die Prätexta, selbst die Triumfe mit ihrer ganzen prunksamen Ausrüstung.

Etruriens Blüte muss man in den zwei ersten Jahrhunderten nach Roms Gründung annehmen, während welcher Zeit Tarquinii die Hegemonie über die Zwölfstädte führte und das Tuskervolk von Rhätien bis an die Tiber, theilsweis in Latium, in Campania, wo Capua und Nola gegründet wurden, vom Volturnus bis zum Silarus, und wahrscheinlich auch in Sardinien herrschte. Durch Seehandel und Seeraub waren die Etrusker reich und mächtig geworden. In dieser Periode bildete sich die Aristokratie der Lukumonen vorzüglich aus. Allein die Eroberungen der Gallier bis an den Apennin, der Verlust Campaniens an die Samniten, der Fall von Veji und die Fortschritte der Römer, und auf der andern Seite das Eindringen der Ligurier bis an den Arno, schwächten den etruskischen Staatenbund, dessen innere Verbindungen ohnehin sehr locker waren, bis die zwei Niederlagen am Vadimonischen See (in den J. 444 und 469 nach Roms Erbauung) die Macht der Etrusker für immer brachen. Rom kolonisirte mehre der wichtigsten Städte auf tuskischem Gebiete und ertheilte endlich im J. der Stadt 663 ganz Etrurien das Bürgerthum.

Der religiöse Cult des Tuskervolkes war zu einem strengen System ausgebildet; es erkannte über seinem Tina (*Jupiter*) noch höhere, verhüllte Götter, deren Macht für eine zerstörende galt. Tina war von dem Rathe der zwölf Götter (der *Dii consentes*) umgeben; es entsprach sonach die Götterwelt der Etrusker sehr ihrer politischen Ordnung. Die bei ihnen ganz eigenthümlich entwickelte Weissagekunst (die

disciplina Etrusca) war Eigenthum der Lukumonenkaste und hatte sehr bedeutenden Einfluss auf das Divinationswesen der Römer. Einflussreich auf das Römervolk war auch die Kunst der gewerbfleissigen Etrusker, deren kühner und grossartiger Unternehmungsgeist sich besonders in gewaltigen Städtemauern, Kanalbauten etc. bethätigte. Der tuskische Häuser- und Tempelbau (letzter vom Dorischen ausgehend) war maasgebend für den römischen. Besondre Kunstfertigkeit zeigten sie in Fictilien, allerhand Werken der Töpferkunst, in Erzgusswerken und in getriebenen Metallarbeiten. Weniger haben sie in der Bildhauerei gethan. Malerei wurde hauptsächlich auf Vasen und in Grabkammern geübt. — Den besten Töpferthon lieferte ihnen Arretium. Eisen, Kupfer, vielleicht auch Silber und Gold, kam von der ungemein erzreichen Insel Ilva (Aethalia), welche zu Etrurien gehörte. Zu architektonischen Werken, selbst auch zu Skulpturen, diente ein vorzüglicher vulkanischer Tuff oder Peperin aus der Gegend von Tarquinii und Volsinii. Feinen Alabaster hatte Volaterrae, und geschätzten weissen und bunten Marmor boten die Brüche von Luna, deren mächtige Banken ungeheure Blöcke lieferten, die besonders zu den Luxusbauten nach Rom wanderten. Erst in der Zeit des Naturgeschichtschreibers Plinius entdeckte man dort jene äusserst feine Marmorsorte, die noch weisser als das Parische Gestein sich vorzugsweis zu Skulpturen eignete. Sonder Zweifel war diese spätgefundene Art Marmor von Luna dieselbe, die jetzt als Karrarischer Marmor weltbekannt ist.

Etruskische Kunst. — Die Etrusker, zwar stark gemischt mit rhätischen Rasenern, gehörten in ihrem Urkerne, im besten Theile des Volkes, dem pelasgischen Stamme an, demselben, aus welchem die Hellenen ihren Ursprung ableiteten. Bekanntlich waren noch viele andre altitalische Völkerschaften gleicher Herkunft; sie alle waren theils durch Kolonisation und Einfälle entfernterer Völker, theils auch durch eigene Verwilderung, soweit hinter jenen Stammgenossen zurückgeblieben, dass sie ihnen entfremdet wurden, daher die Hellenen, welche sich später an Italiens südlichen Küsten niederliessen, keine Verbindung mit diesen Vettervölkern eingingen, sondern dieselben als Barbaren betrachteten und behandelten. Unter diesen altitalischen Völkern waren es nun einzig die Etrusker, welche eine gewisse höhere Bildung sich zu eigen gemacht hatten. Diese sind daher auch allein als die Vertreter des altitalischen Geistes zu betrachten; sie waren es, von denen die aus den oskischen und sabellischen Stämmen erwachsnen Römer, bevor dieselben mit dem Griechischen bekannt wurden, ihr Maas geistiger Bildung empfingen. Sehr bündig bezeichnet Wachsmuth in seiner Alterthumskunde den Karakter der Etrusker und ihrer Kultur mit folgenden Worten: „Das Wissen entwickelte sich bei ihnen nicht in wohlthätigem milden Einflusse auf das Gemeinleben; es blieb Eigenthum der herrschenden Kaste, wurde unzertrennbar verknüpft mit der Religion und umhüllte sich mit den Schrecknissen düstern Aberglaubens. Der Etrusker mit finsterm Gemüthe, dem sich im Sinnlichen kein geistiges Leben aufschloss, sah in eine todte Leere und erbaute sich ein astrologisches Zahlensystem, deutete die furchterregenden Erscheinungen aus der Höhe zu einer abergläubischen Lehre vom Blitze und verknüpfte dies in so vielfältige Formen ohne höhere Bedeutung für Staat, Wissenschaft und Kunst, dass der rege Keim der ernsten Spekulation für die Veredlung seines Daseins keine Frucht trug. Seine Kunst vereinigte nie das Irdische und Himmlische zur sinnlichen Schönheit; seine Kunstwerke sind zum Theil sinnvoll und bedeutsam, verrathen aber, dass nicht das reine Gefühl der Schönheit den Künstler geweiht hatte; ihm fehlte das Ansprechende, das sich aus der Verschmelzung des Geistigen und Irdischen zum sinnlich Schönen erzeugt."

Was unser Interesse an dem merkwürdigen Volke der Etrusker reg erhält, ist die entschiedene Hinneigung zum Hellenismus, die sich in äusserst zahlreichen Denkmalen ihrer Kunstübung ausspricht. So durchaus nordisch und unhellenisch auch ihre Sprache in den Inschriften klingt, so zeigen doch ihre Kunstwerke in den Formen sowohl wie in den Gegenständen einen ganz bestimmten, wenn auch durch die eigene Nationalität in Schranken gehaltenen Einfluss des Hellenischen. Wir finden darin die griechischen Mythen behandelt, unter andern häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht allein griechische Götterlehre, sondern auch griechische Volksthaten, gleich als seien es sagengeschichtliche Erinnerungen der Etrusker selbst. Diese Erscheinung lässt sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes, durch ein bei den Etruskern lebendig gebliebenes Gefühl der Urverwandtschaft mit den Hellenen erklären. Zwar waren in Beziehung auf Götterlehren alle Völker der alten Welt nicht völlig spröd gegen einander, da sie das Gefühl einer gemeinsamen Tradition hatten; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen in den Kreis ihrer Mythen lässt sich nicht gut ohne die Ueberzeugung volksthümlicher

und religiöser Verwandtschaft denken. Freilich finden wir in Allem, was von etruskischer Kunsthand bekannt ist, mancherlei grosse Abweichungen vom Griechischen, aber immerhin nur solche, welche nichts entschieden Fremdes enthalten, sondern nur als Modifikationen eines verwandten Grundkarakters erscheinen.

Das Wichtigste, was wir von etruskischer Architektur übrig haben, sind die Grabanlagen. Als die ältesten haben wir theils nach der Construktion, theils nach dem alterthümlichen Gepräge der in ihnen gefundenen Gegenstände die zu betrachten, welche bei ihren theils korridorförmigen, theils runden Grabkammern in der Ausmauerung das System horizontal übereinander vortretender und sich zu einem Scheingewölbe verbindender Massen auch mit den griechischen sogen. Thesauren gemein haben. Sind sie nicht wie die Nurhagen und Riesengräber Sardiniens frei über dem Boden errichtete Steinbauten, so ist die Ueberdeckung der Grabkammer durch den aufgethürmten Erdhügel karakteristisch, der auf runder aufgemauerter Basis sich kegelförmig erhob und durch Anlegung und Eintreiben von Seitengemächern sich zu den Polyandrien entwickelte. Caere, Pyrgoi, Alsium, Chiusi liefern hiehergehörige Beispiele. Während nun der Gebrauch des Tumulus sich noch länger erhielt, schritt man in der Einrichtung der Grabkammern zu grösserer Zierlichkeit fort. Die Verkleidung der Grotte mit Steinen fiel nun meist weg, die Kammer ward aus blosem Tuffboden ausgehauen und oft zu einem ganzen Kammersystem ausgebildet. Ihre Form ahmt meist die von kleinen Häusern nach, theils ganz einfach durch blos giebelförmige Decke, theils zierlicher durch Andeutung des aus dem Felsen gehauenen oder blos gemalten Dachstuhles. Die Gräber erweisen sich auch durch die in ihnen gefundnen Gegenstände als jünger. Sie sind es, aus denen die Hauptmasse der bemalten Thongefässe hervorgegangen, die in ihren Malereien den Einfluss entwickelter hellenischer Kunst erkennen lassen. Die Anwendung des Tonnengewölbes darf uns nicht bewegen, einige über dem Boden frei errichtete Steinbauten, wie das sogen. Grab des Pythagoras in Cortona, den sogen. Tempio di S. Manno bei Perugia, dieser Klasse einzuverleiben, die sonst mehr der ersten sich anschliessen. Der Zeit nach parallel laufen mit jenen die Felsengräber von Toscanella, Castel d'Asso (Axia), Norchia, Sutri; hier sind die Grotten in die natürlich abschüssigen, durch den Meisel noch steiler gemachten Felswände eingetrieben. Ihr Schmuck besteht meist in der von aussen behauenen Felswand. Wir haben hier einfacher eine Nachahmung von viereckigen würfelartigen Gebäuden mit einer Scheinthür in der Mitte, unter welcher der kunstlose wirkliche Eingang versteckt ist, oder förmliche Tempelfronten mit Giebelfeldern.

So lassen sich die etruskischen Gräber nach ihren Hauptformen klassificiren. Vergl. Wilhelm Abeken: „Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, nach seinen Denkmalen dargestellt", Stuttg. 1843, wo einige der vorzüglichern Grabanlagen beschrieben werden. Freilich können aus einer blosen Klassifikation keine wichtigern Konsequenzen historischer Art gezogen werden. Ein strenges Eingehen in die feinern architektonischen Einzelheiten, eine ganz besondere Erörterung über die innere Einrichtung und Ausschmückung der Gräber, die Anordnung der mannigfachen Geräthe und Kunstwerke, eine genaue Vergleichung der feinern stylistischen Eigenthümlichkeiten derselben untereinander und mit dem Style der Architektur, dies bleibt immer noch der von den Forschern zu betretende Weg, auf welchem allein etliche Grundlagen für die Geschichte etruskischer Kunst und Kultur gewonnen werden können.

Nach den bisherigen Ergebnissen der Forschung waren die Etrusker ein äusserst werkthätiges unternehmsames Volk. Bewundert werden noch heute ihre gewaltigen, meist aus unregelmässigen Quadern bestehenden Mauern, womit wir zum Theil noch ihre einstigen Städte, nicht blos deren Akropolen, umgeben sehen. Reste etruskischer Ummauerungen findet man z. B. zu Volaterrae (Volterra), Vetulonium (Canino), Rusellae, Faesulae (Fiesole), Populonia, Cortona, Perusia (Perugia), Veji, und in polygonischer Art zu Saturnia oder Aurinia, Cosa, Falerii (Civita Castellana) etc. Erstaunliche Werke sind sodann ihre Kanalbauten und Seeableitungen, womit sie Gegenden vor Ueberschwemmungen sicherstellten. So leiteten Kanäle den Padus (Po) in die alten Lagunen von Adria, die *septem maria*, ab. Aehnliche gab es an den Mündungen des Arnus (Arno). Eins der grossartigsten Werke etruskischer Wasserbaukunst bleibt der 7500 Fuss lange, 7 Fuss hohe und 5 F. breite, durch hartes vulkanisches Gestein gebrochene Emissar des Albanersees. Bekanntlich wurde dieser für jene Zeit riesige Bau durch einen Haruspex (weissagenden Priester) veranlasst. Der Felsenuferrand, der ringsum von der Wasserfläche sanft aufwärts steigt, erhebt sich, wo der Emissar durchgeht, etwas plötzlicher und schroffer und bildet eine Art kleinen Vorsprungs in dem Felsenkreise; in diesem Vorsprunge ist

der Anfang oder Eingang des Kanals, und damit dieser nicht verschüttet und ein so schwieriges und mächtiges Werk nicht verdorben wird, ist aus ungeheuren Quadern eine riesenhaft starke Mauer davor gebaut, die im Innern ihrer drei Wände (die vierte bildet der Felsen) eine Art Hof oder offene Halle vorstellt. Der ganze Felsenvorsprung ist mit alten schönen Eichen bewachsen, deren eine auf der Mauer dieses Hofes wie ein Briareus mit hundert Armen ihre mächtigen Wurzeln geschlagen, sodass, wenn man in den Hof eintritt, man unter den Wurzeln steht und erst durch diese in die dunkelgrüne Nacht der alten beschatteten Krone dieser Eiche hinaufblicken kann. Vor dem Eingange zum Emissar steht noch auf dem schmalen Uferwege, den der Abzugsgraben bis zum Felsenthor durchschneidet, ein ganzer Kranz von solchen alten Eichen, die wie die Riesenwacht um einen Zauberberg dieses Meisterwerk etruskischer Zeit in ihrem dunkelgrünen Mantel zu verbergen scheinen, damit die freche Zeit nicht ihren zerstörenden Zahn auch hieran lege. In den Emissar führt eine kleine neuere Thür. Inwendig bis zur innern Felsenwand führt noch der Abzugsgraben; hier macht man sich jetzt das Vergnügen Wachslichter anzuzünden, die man auf ein Stück Holz klebt, dann aufs Wasser setzt und von der Strömung in den Felsen hineintreiben lässt. Da wird, je weiter sie verschwinden, immer undeutlicher ihre Flamme und zuletzt erscheinen sie wie goldene Sterne. In dem Vorhofe, wo man steht, ist Alles von einem ziemlich mystischen Scheine leicht erhellt; darüber sieht man nichts als die nächtliche Welt des grünen Laubes und aus dieser die fantastischen Wurzeln hervorragen, die den nackten, grotesk gebildeten Fels umklammern. Aus der Felsenhöhle heraus zieht kalte nasse Luft und der geheimnissvolle Gesang der schwarzen Wellen. Lange, wohl eine Miglie weit, kann man die Flämmchen verfolgen, da der Kanal ganz schnurgerad geht. (Ueber das Bauwerk sind nachzusehen: Sicklers Almanach aus Rom I. S. 13. Taf. 2. Hirts Gesch. der Baukunst II. S. 105 ff. Niebuhrs Röm. Gesch. II. S. 570. — Ueber ähnliche Emissare in Südetrurien s. Niebuhr I. S. 136.) — Diesen Wasserbauten sind noch beizuzählen die unter Tarquinischen Fürsten in Rom zur Entsumpfung der niedrigen Gegend und Abführung des Unraths angelegten Kloaken (besonders für das Forum die *Cloaca maxima*), ungeheure Werke, bei welchen schon die Kunst des Wölbens durch den Keilschnitt auf eine völlig zweckmässige und treffliche Art angewandt worden ist.

Von den Etruskern datirt auch die Form der italischen Häuseranlage mit einem Hauptzimmer in der Mitte. Bekannt ist das tuskische Wort *Atrium* für das von den Römern sogenannte Cavaedium, und immer hiess in Rom das einfachste Cavaedium ein tuskanisches. Jenes Mittelzimmer oder der Hof des Hauses, nach welchem der Tropfenfall des umliegenden Daches gerichtet war (daher in der Mitte das sogen. Impluvium oder Compluvium), war ein *cavaedium tuscanicum*, sofern es in einem nur durch vorgestreckte Balkendecken ohne Säulenunterstützung hergestellten bedeckten Gange bestand. Bemerkenswerth ist der Sinn für regelmässige und feststehende Formen, der sich in allen etruskischen Anlagen von Städten, Lagern und Abmarkungen offenbart.

Von Tempelbauten der Etrusker hat sich soviel wie nichts erhalten; nur einzelne Säulenstücke und Unterbaureste sind als letzte schwache Zeugen übriggeblieben. Was wir vom tuskanischen Tempelbau wissen, beschränkt sich auf die Mittheilungen des römischen Baumeisters Vitruv. Danach ging der tuskische Tempel vom dorischen aus, jedoch nicht ohne bedeutende Abweichungen. Die mit Basen versehenen Säulen waren schlanker (14 *moduli* laut Vitruv) und standen weiter auseinander (*araeostylum*), indem sie nur ein hölzernes Gebälke trugen, mit vortretenden Balkenköpfen (*mutuli*) über dem Architrave, weit vorspringendem Sims (*grunda*) und hohem Giebel. Der dorische Tempelplan selbst aber modificirte sich sehr bei den Etruskern durch die Rücksicht auf den geweihten Bezirk der Auspicienbeobachtung, das Auguraltemplum. Der ganze Grundplan des tuskischen Tempels ist nach Vitruv *de arch. IV*. 7. kurz folgender. Die Breite beträgt fünf Sechstel der Länge. Diese wird in der Mitte getheilt und so entstehen Zelle und Vorhalle. Die Breite der erstern zerlegt man in zehn Theile, von welchen vier die Hauptzelle, die übrigen sechs entweder die zwei Nebenzellen oder bei einzelligen Tempeln zwei offene Säulenhallen (*alae*) einnehmen. Hieraus ergiebt sich die Stellung der Frontsäulen: zwei an den Ecken, zwei den Anten der Zellenmauer genüber. In der Mitte zwischen Anten und Vordersäulen findet man eine einfache Säulenreihe eingeschoben. Es verhält sich an der Fronte die Weite der Säulenstellung nach aussen wie 3 : 10 der ganzen Breite (nur beim mittlern Durchgange wie 4 : 10). Diese Entfernung ist genau die Mitte zwischen Anten und Vordersäulen und natürlich auch die halbe Tiefe der Zelle, zusammen $^{12}/_{10} = ^{6}/_{5}$. So entsprechen sich die Interkolumnien der Fronte und der Seite aufs Vollkommenste, und analog kann bei einzelligen Tempeln auf der Seite

zwischen der Hintermauer und der dem Ende der Zellenmauer genüberstehenden Säule nur eine Säule noch Platz finden. (Vergl. H. Brunn in seiner Recension des Werks über Mittelitalien von Dr. Abeken, Kunstblatt 1846, Nr. 25.) Nach der uns durch Vitruv auffbewahrten Regel war auch der dreizellige Kapitolinische Tempel zur Zeit der Tarquinier in Rom erbaut worden. Die Grösse dieses Tempels betrug 207×192 Fuss. Seine drei Zellen waren dem Jupiter, der Juno und der Minerva geweiht. Sein Vorderraum hiess *ante cellas*. Votirt und gebaut ward er etwa vom Jahre Roms 150 an, für die drei Götter eingeweiht 245. Die gewaltigen Substruktionen s. bei Piranesi: *Magnific. Rom. tav.* 1. — Wiewohl in der Ausführung reich und zierlich, hat die Tuskische Baukunst nie den Ernst und die Erhabenheit der dorischen Tektonik erreicht, sondern stets etwas Breites und Schwerfälliges gehabt. Abbildungen solcher Tempel kommen auf etruskischen Cisten (Aschenkisten) vor, wo aber die architektonischen Ornamente einen verdorbenen griechischen Geschmack späterer Zeiten bekunden.

Wie die Tempel, so hatten auch die Gebäude für Spiele hellenische Grundformen; ja die tuskischen Spiele selbst waren grossentheils hellenisch. Die tuskischen Circi, wie z. B. der in Rom unter dem ersten Tarquinier entstandene, entsprechen ganz den Hippodromen. Theaterruinen finden sich von Faesulae, Adria am Po, Arretium und Falerii. Auch von Amphitheatern, die vielleicht tuskischen Ursprungs waren, finden sich Ueberreste.

Bildnerei und Malerei. — So unverkennbar der hellenische Einfluss auf die Kunstwerke Etruriens ist, so ist doch nicht minder darin auch etwas ganz absonderlich Eigenes, ein wesentlich etruskisches Element, ein ganz bestimmt vom Griechischen sich scheidender Kunststyl zu erkennen. Ein bloser Blick auf die Gegenstände der Kunstübung, Gefässe und Geräthe aller Art, Statuetten etc. belehrt uns, wie viel mehr die etruskische denn die hellenische auf Prunk und Schmuck des Lebens berechnet war, wie also auch trotz der Einwirkung der Hellenenkunst der völlig verschiedne Karakter der beiderseitigen Kunstprincipe eine Verschiedenheit der Style begründet haben muss. Die Verschiedenheit aber reducirt sich darauf, dass wir bei den Griechen organisches Leben und Treiben der zum Höchsten dringenden Kunst wahrnehmen, während wir bei den Etruskern nur Nachahmung und Anwendung jener Kunstleistungen auf beschränktere Verhältnisse finden; dass bei den Griechen jedes Stadium der Kunst den Keim eines neuen Lebens in sich trägt, bei den Etruskern hingegen diese nämlichen Stadien, eben weil sie nachgeahmt sind, Manieren werden und todt sein würden, wenn nicht fleissige Uebung des vom Luxus getragenen Handwerks auch diesen Manieren eine gewisse selbst von den Griechen bewunderte Selbständigkeit verliehen hätte.

Nach Abekens Ansicht geht dem Griechischen in Etrurien als eine Nachahmung fremder stylisirter Formen die Epoche eines vom Orient wirkenden Einflusses in der Reihe fantastischer Gestalten voran. Den reinen altgriechischen Styl, der nach einer selbständigen Stylisirung der in ihrem innersten Grundgesetze mehr und mehr erkannten Natur gestrebt, habe Etrurien dann um so mehr annehmen müssen, als grade zur Zeit der Entwicklung desselben der griechische Einfluss auf Handelswegen vorgeschritten sei. Als Belege für diesen Einfluss stellt Abeken besonders die Skarabäen nebst einigen Terracotten und Bronzearbeiten in solcher Weise auf, dass er kaum einen Unterschied zwischen ihnen und den griechischen anerkennt. Dagegen hauche die Masse der in alterthümlicher Strenge gearbeiteten Denkmale einen ganz verschiedenen Geist, den Geist einer exaggerirenden und in ihren Uebertreibungen manierirten Kunst; so einige Bronzelaminen mit gepresster Arbeit, die mit Reliefs gezierten Cippen etc. Hierauf bemerkt aber H. Brunn in der oben citirten Recension, dass Abekens Vergleichung des Frühetruskischen mit dem Orientalischen sich zu sehr an blos Aeusserliches halte und dass der als dem griechischen durchaus ähnlich hingestellte etruskische Styl (z. B. der Skarabäen) sich bei genauerer Betrachtung dennoch als sehr verschieden erweisen und der eigenthümlich etruskische noch viel bestimmter auffassen lassen werde.

Als das Karakteristische des etruskischen Styles bezeichnet man hauptsächlich die übertriebenen Schwellungen des Körpers, sowie die übertriebenen Einschnitte. Während Taille und Kniekehle oft insektenartig eingeschnitten sind, treten das Hintertheil, die Hüfte, die Wade übermässig hervor. Die Gesichter sind scharf geschnitten, mit langen Nasen; an den Füssen besonders die Enkel und der anschliessende Muskel scharf markirt; die Sohle in die Länge gezogen sowie die Zehen und an den Händen die Finger. Ist die Figur bekleidet, so liegt das weite Gewand in regelmässigen Falten; das knappe liegt eng am Körper an. Die Bewegungen

I. *Erzbild des etruskischen Redners (in der Gall. zu Florenz).*
II. *Erzbild des Knaben mit der Bulla und Ente (im Museum zu Leyden).*

Erzene Wölfin (im Museum des Kapitols).

steif, oft krankhaft. Dies etwa sind die Hauptkennzeichen des von den Alten zuweilen erwähnten tuskischen oder tyrrhenischen Styles. Sehr selten sind Werke des dem griechischen völlig verwandten, aus den Schranken des Strengen heraustretenden Styles, wie er in einigen Wandgemälden und Spiegelbildern uns vorliegt. In spätern Werken wird mit derselben Neigung zum Extremen, die früher das Strenge des Altgriechischen verstrengerte, das weichere Griechische verweichlicht, wie besonders die Spiegel und die Deckelfiguren der Cisten beweisen können.

Die zahlreichsten Funde, die man auf etrurischem Boden gemacht hat und noch fortwährend macht, bestehen bekanntlich in Thon- und Erzwerken. Die be-

Kassandra, verfolgt von Ajax, dem Sohne Oileus', rettet sich zum Palladium Troja's, dessen Priesterin entflieht. Nach einem Vasengemälde im k. k. Antikenkabinet zu Wien.

rühmten Töpferarbeiten, die bemalten und selbst plastisch verzierten Vasen, scheiden sich in eine entschieden hellenische Klasse, die zugleich am Häufigsten vorkommt, und in eine entschieden etruskische Klasse, deren Kunstwerth der erstern sehr nachsteht und deren Vorkommen auch seltener ist. Ueber die Herkunft der erstern Hauptklasse sind die Meinungen sehr getheilt. Man hat in Etrurien archaische Hydrien des edelsten Verhältnisses, grosse Amphoren des schönsten Styles und andre Kunstformen der Vasenkunde in beträchtlicher Anzahl gefunden, während aus den Fundgruben Attika's, Aegina's und andrer hellenischer Orte kein einziges Exem-

plar zum Vorschein gekommen ist, welches in Bezug auf Grösse, Form oder Styl jenen etruskischen Funden verglichen werden könnte. Ausgegangen von Griechenland, von den altdorischen Staaten, mag der Kunstzweig, dem diese Denkmäler angehören, seine weitere Entwickelung in Italien gefunden und unterstützt durch den italischen Gräberluxus die derartigen Leistungen des Mutterlandes zuletzt übertroffen haben. Die Hauptmasse des gesammten Vasenvorraths aus Etrurien erweist sich durchaus als eine besondere Klasse der griechischen Vasen, und nur die verhältnissmässig wenigen Beispiele, wo eine sich etruskischer Kunst anschliessende Manier vorliegt, können dem eigentlichen *tuscum fictile* oder *catinum* zugezählt werden.

Die hauptsächlichsten Vasenfundorte sind Arrezzo (Arretium), Canino (Vetulonia), Cervetri (Caere), Chiusi (Clusium), Corneto (Tarquinii), Nola, Viterbo, Volterra (Velathri, Volaterrae) und Vulci. Die gefundenen Gefässe sind von den verschiedensten Grössen und Formungen, und haben theils schwarze Figuren auf rothem Grunde, theils schwarze oder violette Figuren auf gelbem Grunde, theils gelbe oder rothe Figuren auf schwarzem Grunde. Schwärzliche, meist ungebrannte Vasen von schwerfälliger, auch kanobusartiger Form, theils mit einzelnen Reliefiguren an Füssen und Henkeln, theils mit umlaufenden Reihen stumpf eingedrückter Figürchen von Menschen, Thieren und Ungeheuern kommen besonders zu C h i u s i vor. (Vergl. *Museo etrusco Chiusino, Firenze* 1830 ff.) Im J. 1845 ward durch Alexandre François das (im Art. Chiusi ausführlich beschriebene) grösste Prachtstück der chiusinischen Nekropole zu Tage gefördert: die nun der Vasensammlung in den Uffizj zu Florenz einverleibte Amfora oder Hydria schönster archaischer Art mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde, aufgesetzten weissen und rothen Farben und feinsten Graffitzeichnungen, mit 115 griechischen Inschriften der mythischen Scenen (darunter die Hochzeit des Peleus und der Thetis) und den Namensangaben des Töpfers Ergotimos und des Malers Klitias. Durch Neuheit des Gegenstandes, Klarheit der Darstellung, Feinheit der in grossem Style ausgeführten Zeichnung stellt sich diesem Prachtwerk aus Clusium eine Vase würdig an die Seite, die der Cav. Campana in C e r v e t r i, dem alten Caere, ausgegraben hat. Danaë, die des Zeus goldene Saat empfängt, ist die (noch durch den beigeschriebenen Namen beglaubigte) Darstellung der einen Seite. Andrerseits erscheint Danaë mit ihrem Sohne Perseus auf dem Arme; sie steht schon in dem Kasten, in welchem sie auf Befehl ihres Vaters Akrisios von einem Diener ausgesetzt werden soll. Vasen mit nicht minder ausgezeichneten Darstellungen hat man aus N o l a. So schildert uns z. B. eine Nolanische den Musäos (als Sänger fast Apollo gleich gekleidet), wie er dem Unterrichte horcht, den Terpsichore auf harfenähnlicher Leier ihrem Günstling ertheilt, während eine andre Muse (mit dem hier zum Erstenmal vorkommenden Namen Meleiosa bezeichnet) ihre Flöte ruhen lässt, um ihre Aufmerksamkeit dem Saitenspiele der Schwester zuzuwenden. — Die Ausgrabungen bei V o l t e r r a haben viele glänzend schwarze Gefässe gebracht, mit Zierrathen in Relief von schöner griechischer Zeichnung. Zu A r r e z z o kommen vornehmlich korallenrothe Gefässe vor, welche gleichfalls Zierden und Figuren in Relief aufweisen. Solche Arretinische Vasen wurden noch in der Kaiserzeit gearbeitet und kommen bei Plinius und Martial in Erwähnung. — Eine ausserordentliche Vasenmenge hat C a n i n o, das alte Vetulonia oder Vetulonium, geboten; viele derselben sind von höchstem Alterthum und grossem Kunstwerthe. — Auch der Boden von V o l c i, zwischen Viterbo und Toscanella, ist äusserst ergiebig an Vasen gewesen. Unter den Volcentiner Gefässen kommen manche mit etruskischen Beischriften der gemalten Scenen vor; einige andre sehr roh gearbeitete von dort sind mit etruskischen Personennamen bemalt. Zu den bemerkenswerthesten Vasen, welche aus den Gräbern von Volci hervorgegangen sind, gehört eine den Panathenäischen nachgebildete Preis-Amfora, deren Vorderseite eine Pallas in der Stellung kriegerischen Angriffs zwischen zwei Säulen zeigt, auf welchen Hähne als Symbole der Wettkämpfe stehen. Auf der Rückseite sind die zum Pentathlon (Fünfkampf) gehörigen Uebungen des Sprunges (mit den Gewichten und der Voltigirstange) und des Diskuswerfens vorgestellt. Vergl. Ed. Gerhard: *Monumenti dell' Instituto di corrispondenza archeologica, tav.* 21. 1. *a. tav.* 22. 1. *b.* Unter den neuerdings zu Vulci hervorgegangnen Vasen befindet sich eine mit doppeltem Boden, in der Form genau der entsprechend, welche man in der Sammlung des Königs von Dänemark antrifft. Sie ist mit schwarzen Figuren feiner Zeichnung geschmückt und ihre Hauptvorstellung schildert den Kampf des Theseus mit dem Minotauros.

Thonbildnerei (namentlich zu Tempelzierden, zu Bildwerken der Giebelfelder, zu Statuen auf den Akroterien und in den Tempeln) war die früheste Art der Plastik bei den Etruskern; die Kenntniss dieser Kunst war hier lange vor der Einwanderung des Korinthiers Demaratus vorhanden. Als etruskische Thonarbeiten ältester Art er-

Toxeus und Althäa. Die Todesgöttin Atropos.
Meleager und Atalanta.
(Nach einer Spiegelzeichnung aus Perusia.)

Die Helden Tydeus, Aktäon, Theseus und Kastor auf der Hasenjagd.
(Nach einem Nolanischen Vasenbilde bei Mr. Edward zu Harrow.)

kennt man z. B. einige Terracotten, welche sich jetzt im Museo Borbonico zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in den Profilzügen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen derselben sieht man Kentauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige Mannsgestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; nun weiss man aber aus der Pausanischen Beschreibung des Kypseloskastens, dass sie auch von der ältesten hellenischen Kunst in solcher Weise gebildet wurden. Auf einem andern Thonrelief sieht man bewaffnete Reiter auf jagenden Rossen; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Hieran reihen sich einige geschnittene Steine in der Berliner Sammlung; auf dem einen erblickt man die Helden, die von Argos gen Theben zogen, theils sitzend, theils stehend in Kriegsberathung; auf einem andern sieht man den Tydeus in gewaltsam gebogener Stellung, wie er sich mit dem Messer das Oel und den Staub des Kampfplatzes abschabt. In diesen Arbeiten und in einigen andern Reliefs findet man offenbare Aehnlichkeit mit hellenischen Werken jener Frühperiode, in welcher das Gewaltsame und Heftige vorherrscht; die Gewänder sind in viele Fältchen gebrochen, die Muskeln des Körpers übermässig und hart heraustretend.

Einer weiter vorgeschrittenen Kunst gehören die Erzbildwerke an, an welchen Etrurien unermesslich reich war. Im Erzgusse und in getriebener Arbeit lag überhaupt die grösste Stärke der Etrusker; das Volk war dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz. Tyrrhenische Schalen und Leuchter waren bekanntlich auch bei den Hellenen berühmt und wurden selbst in Athen noch in der Zeit der höchsten Kunstbildung gesucht. Von grössern statuarischen Erzwerken sind freilich wenige auf uns gekommen; mehr dagegen hat sich von Statuetten erhalten. Hauptwerke etruskischer Erzarbeit sind: die erst neuerlich zu Todi gefundene fast lebensgrosse Kriegerstatue, welche ins vatikanische Museum gewandert ist; der sogen. Haruspex, richtiger der etruskische Redner genannt, lebensgrosse Gewandfigur in der Florentiner Gall.; der sehr anmuthige, eine Ente tragende Knabe mit der Bulla um den Hals, im Leydener Museum; die Chimaera in Florenz und die Wölfin auf dem Kapitole. Diese und andre Gusswerke von gleicher Vortrefflichkeit sind durch Beischriften in etruskischer Sprache sicher als Arbeiten dieses Volkes beglaubigt. Wichtig ist besonders unter diesen Bronzestatuen der Redner im florentinischen Museum. Aus der Inschrift am untern Saume der Toga (*Aulesi Metelis Ve. Vesial clensi cen phleres tece sansl tenine tuthines Chisvlics*) lässt sich soviel mit Sicherheit schliessen, dass ein Aulus Metellus durch diese Statue geehrt werden sollte. Die Inschrift bestätigt also, was die Statue von selbst besagt: nämlich das Bildniss einer bestimmten Person. Die Züge des bartlosen Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben; er erhebt seine Rechte wie zum Reden vor versammelter Menge. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurückliegt, der Unterleib vortritt, die Kniee schlaffe Biegung machen, die Füsse einwärts stehen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höheren Styles, der sich bei den Hellenen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, wie bei den frühern griechischen Statuen, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet, wie in den spätern Werken aus der Kaiserzeit. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter welchen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grössern faltenfreien Masse hat, die den Körper mit seinen Formen unter dem Gewande andeutete und einen edlen Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze gewährt den Eindruck eines verständigen und einigermaasen bewegten Mannes, hat aber nichts von dem Erfreuenden höherer Kunst. Viel erquicklicher ist die Knabenstatue im Museum zu Leyden, die durch die Inschrift am rechten Beine (*Velias Phanacnal thuphlthas alpan aenache clen cecha tuthines tlenacheis*) als Weihgeschenk einer Velia von der Familie Fanacne bezeichnet ist. Dieser *puer bullatus* mit zierlich geflochtenem Haare, der eine Ente (oder wie Andre sehen wollen, eine Gans) in der linken Hand hält und liebkost, ist ein durchaus naives Gebild, daher auch eine lebhaftere Theilnahme des Betrachters erregend. Die Mars genannte Kriegerstatue aus Todi unweit Spoleto erinnert an die argivisch-sikyonische Schule, welche einen frappanten Naturalismus erstrebte. Kräftige, aber in den Umrissen harte Werke sind die Chimaera von Arrezzo (s. den Art. hierüber im 2. B.) und die Wölfin auf dem Kapitole, welche letztere wahrscheinlich die bei Livius X. 23. erwähnte ist, die im Jahre Roms 458 geweiht worden war und am Rumi-

Zeus umarmt die Antiope von Theben. Neben ihm der die Zeusverwandlung andeutende Satyr.
(Nach einer bei Inghirami: Mon. Etr. Ser. II. tav. 17. mitgetheilten Spiegelzeichnung.)

Dionysos und Semele nebst Apollo und einem Satyrlein.
(Nach einem Spiegel bei Prof. Ed. Gerhard in Berlin.)

nalischen Feigenbaume stand. Sodann bleiben zu erwähnen: die berühmte Peruginische Juno, ehemals im Museo Oddi, jetzt in der k. Samml. zu Berlin; die Arretinische Pallas, ein anmuthiges Erzbild aus der Zeit schon verweichlichter Kunst (im Florentiner Museo), die schöne 1834 gefundene Vulcentiner Pallas Ergane, jetzt in der Münchner Glyptothek (vergl. den Art. Ergane) und die Statuette eines belorberten Apollo, dessen Hals und linker Oberarm nach etruskischer Sitte geschmückt ist und dessen Füsse mit zierlichen Schuhen bekleidet sind (vergl. *Gori: Museum Etruscum T. I. tab.* 32). Auf dem linken Beine dieser Apollostatuette liest man die Inschrift: *Mi phleres Epul aphe Aritimi. Phasti Ruphrua turce clen cecha*, woraus man ersieht, dass diese Figur von einer Fastia Rufrunia in ein Heiligthum des Apollo (Epul) und der Artemis (Aritimi) geweiht worden. — Als ergiebigster Fundort etruskischer Bronzefiguren hat sich Perugia erwiesen. In allen derartigen Etruskerwerken erkennt man eine verständige Richtung ohne höhern idealen Formensinn und ohne den poetischen Schwung der Fantasie, welcher die Griechen nie verliess. Man ersieht, wie die etruskische Kunst die griechische nur auf den Stufen und in den Richtungen begleitete, wo der Schönheitsinn minder mächtig hervortritt; hie und da nähert sie sich wohl der Zierlichkeit des hieratischen Styles, nie aber der grossartigen Freiheit des hohen Styles.

Nächst den Gusswerken verdienen besondre Beachtung die Arbeiten der tuskischen Toreutik. In ungeheurer Menge und in tüchtigster Vorzüglichkeit beschafften die Etrusker Goldgeschmeide, goldgetriebene Schalen, silberne Becher, bronzene Kandelaber, Throne von Elfenbein und edlem Metall (wie die Kurulsessel), mit Erz, Silber und Gold ausgeschmückte Prachtwagen (*currus triumphales, thensae*) und reichverzierte Waffenstücke. Auch hat sich in Gräbern noch manche getriebene Arbeit, welche zum Schmuck solcher Geräthe diente, von alterthümlich zierlicher und sorgfältiger Behandlung erhalten. Tyrrhenische Kandelaber, welche eine kühne Erfindungsgabe, zumal in animalischen, auch monströsen Verzierungen zeigen, s. in Micali's Atlas (*tav.* 40.) und in dem von Gennarelli besorgten Museo Etrusco Gregoriano. Bei Perugia fand man im J. 1812 in einem Grabe nächst verschiednen runden Figuren auch mehre Bronzeplatten, welche einen Wagen geschmückt hatten; sie stellen in getriebenem Relief mit gravirten Linien und in rohem etruskischen Style Ungeheuer, Gorgonen, Monstra aus Fischen, Menschen und Pferden, auch eine Eberjagd dar. Vergl. *Vermiglioli: Saggio di bronzi Etruschi trovati nell' agro Perugino.* 1813. *Inghirami III. tav.* 18. 23 *sq. Micali tav.* 28. Diese Erztafeln sind theils in Perugia geblieben, theils in die Münchner Glyptothek gewandert. Ferner stammen aus Peruginischen Ausgrabungen die bei Micali *tav.* 30. mitgetheilten fragmentarischen Bronzeplatten von ausgezeichneter Sorgfalt in der alterthümlichen Behandlung, welche einen Streitwagen und, soviel man noch erkennen mag, einen Amazonenkampf vorstellen. Noch viele andre interessante Stücke ähnlicher Art sind dort gefunden worden; auch getriebene Silberplatten mit aufgenieteten, also empaistischen Zierden von Gold, welche eine Reiterschlacht und einen Kampf wilder Thiere vorstellen (jetzt im Britischen Museum). Vergl. *James Millingen: ined. monum. II.* 14. *Micali tav.* 45. In einem Tarquinischen Grabe wurden 1829 elf Bronzeschilde gefunden, mit getriebenen Köpfen von Löwen und Panthern und Stieren mit Menschengesicht, in alterthümlicher Arbeit, die Augen mit Emailfarben. Vergl. *Bullettino dell' Instituto di corrisp. archeol.* 1829. *p.* 150. *Micali tav.* 41. Einen prachtvollen Streitwagen hat man neuerdings in der Gräberstadt des alten Vulci zu Tage gefördert. Das Holzwerk, welches dessen Gerippe bildete, ist natürlich ein Raub der Zeit geworden, wogegen die erhobenen Bronzearbeiten, mit denen er geschmückt war, um so besser erhalten sind. Silbergefässe (darunter eins mit der Darstellung einer Pompa im alten Style) hat man zu Clusium gefunden. Aus andern Ausgrabungen sind auch Goldgeschmeide hervorgegangen, z. B. aus den neuerlichen Caeretanischen Aufgrabungen ein solches sehr wohl erhaltenes, bestehend in einem Halsbande, Fibuln und Ringen. Das Interesse, welches diese in rein tuskischem Styl ausgeführten Geschmeidestücke von künstlerischer Seite gewähren, wird durch eine tuskische Inschrift erhöht, die aus feinen Goldkörnchen einer Fibula aufgelöthet ist. Der bisher nur für spätere Zeit beglaubigte Gebrauch, von der Linken zur Rechten zu schreiben, wird durch dieses Kunstwerk auch für die beste Periode der etruskischen Kunst gesichert.

Zu den toreutischen Werken gesellen sich noch die äusserst zahlreichen Spiegel (früher Pateren, auch mystische Spiegel genannt) und die Schmuckkästchen (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Kult gehalten und daher *cistae mysticae* genannt). Jene sind flache bronzene Schalen, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit mythischen Darstellungen in gravirter Umriss-

zeichnung geschmückt ist. Gleiche Verzierung haben die bronzenen Schmuckkästchen, welche zwar aus Latium stammen, aber einer Zeit angehören, in welcher dort noch etruskischer Kunststyl der herrschende war. Die Grafitzeichnung, die bei diesen Cisten und Spiegeln eine ausserordentliche Rolle spielt und diesen Bronzewerken die höhere kunstgeschichtliche Bedeutung verleiht, hat das Eigenthümliche, dass sie sich in fast mathematisch ununterbrochener Continuirlichkeit fortbewegt, dass die Linie mit gleicher Stärke beginnt und endet und dass jede Andeutung von Licht und Schatten fehlt.

Die bronzenen Spiegel — Chalka Esoptra (deren Gebrauch in Mysterien der Etrusker zwar von Archäologen behauptet, aber nicht nachgewiesen worden ist) wurden unter andern Geräthen und Schätzen des Lebens den Todten mit ins Grab gegeben. Auch Spiegeldecken ähnlicher Art sind vorhanden. Die Bilder der Rückseiten sind in der Regel nur Umrisslinien, selten reliefirt, meist in einem spätern, theils verweichlichten, theils karikirten Style. Die mythischen Gegenstände sind grössentheils erotisch, und oft erscheinen sie auch nur als ein gleichzeitiger Zierrath behandelt. Abbildungen solcher Spiegelzeichnungen findet man in den Werken von Lanzi (*Saggio etc. II. p.* 191. *tav.* 6 ff.), Bianconi (*de pateris antiquis. Bon.* 1814), Inghirami (*Monum. Etruschi etc.* 1821 — 26. *II. P. I.* u. *II.*), Micali (Atlas zu der 1832 erschienenen *Storia degli antichi popoli Italiani, tav.* 36. 47. 49. 50.), Ottfr. Müller und K. Oesterley (Denkm. der alten Kunst, nebst der Fortsetzung von F. Wieseler) und Eduard Gerhard (Etruskische Spiegel, in Heften à 12 Kupfertafeln in gr. 4. seit 1839 zu Berlin erscheinend). Eins der schönsten, griechischer Auffassung sehr verwandten Mythenbilder bietet der in Vulci gefundene und in den Besitz des Prof. Gerhard gekommene Spiegel, wo in einer Zeichnung voll Seele und Anmuth Dionysos die aus der Unterwelt emporgeführte Semele in Gegenwart des pythischen Apollo umarmt. Vergl. Gerhard: Dionysos und Semele (Berl. 1833) und unsre Abb. auf S. 567. Häufig enthalten die Spiegelbilder Darstellungen der Herkulessage (namentlich auch des erotischen Verhältnisses des Herkules zur Athena), der aetolischen Mythen (kalydon. Eberjagd, Tod des Meleager), der thebanischen und trojanischen Sagen (besonders der Helenasage).

Man findet diese Spiegel in den Gräbern zuweilen mit anderm Schmuck- und Badegeräth zusammen in jenen runden Cisten (Kästchen) aus getriebener Bronze, welche sonst gleich den Spiegeln für Mysteriengeräth angesehn und daher *cistae mysticae* betitelt wurden. Wie man aus einer Stelle bei Plinius (XXXVI. 27.) ersieht, war es ein ganz gewöhnlicher Brauch, dass man den verstorbenen Frauen *specula et strigiles* ins Grab mitgab. Dieser Usus erscheint so natürlich, dass man weder die einzelnen Stücke solcher Mitgabe noch gar die sie einschliessende Kiste mysteriös finden darf. Auf dem Deckel dieser Cisten stehen Figuren als Griff; Thierklauen bilden die Füsse; gravirte Zeichnungen verzieren Gefäss und Deckel. Die meisten stammen von Präneste, wo sie zum Theil als Weihgeschenke von Frauen im Tempel der Fortuna aufbewahrt worden zu sein scheinen. Schöne und interessante Darstellungen aus der Argonautensage (Landung in Bithynien, Amykos und Polydeukes) schmücken die berühmte Cista der Kircherschen Sammlung im Collegio Romano. Dieses Schmuckkästchen bietet in seinen Grafitzeichnungen, welche neuerdings durch Karl Wiesner aus Prag äusserst fleissig im Stich wiedergegeben worden sind, wohl das schönste Denkmal antiker Linearcomposition. Die griechischer Kunsthand nicht unwürdige Arbeit ist etwa um 500 nach Roms Erb. zu setzen; dahin deutet der sprachliche Karakter folgender Inschrift, welche den Künstler und die Schenkerin des Kästchens nennt: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Macolnia filea dedit.*

Bildnerei mit dem Meisel übten die Etrusker in Alabaster, Kalktuff, Travertin (*tiburtinus lapis*), Peperin; der Marmor von Luna (dem heutigen Carrara) blieb ihnen für Bildhauerei fremd. Unter den vorhandnen Denkmalen tuskischer Steinskulptur (lediglich Reliefarbeiten) verrathen nur wenige durch sorgfältig strenge Behandlung die Zeit der blühenden Kunst. Die gewöhnlich bemalten, mitunter vergoldeten Bas- und Hautreliefs der (als zusammengezogene Steinsärge anzusehenden) Aschenkisten gehören mit geringen Ausnahmen einer handwerksmässigen Technik späterer Zeiten an und datiren grossentheils wohl aus römischer Herrschaftsperiode. Die Sujets, die man an diesen Todtenkisten (die übrigens nicht immer aus Stein, sondern oft auch aus gebrannter Erde bestehen) behandelt findet, sind theils tragische Scenen aus hellenischen Sagenkreisen, theils glänzende Scenen aus dem Leben (Triumfzüge, Pompen, Mahlzeiten), theils Bilder des Todes und jenseitigen Lebens (Abschiede, Sterbescenen, Abreisen zu Ross und auf Seeungeheuren). Auch Fantasiebilder von blos ornamentistischer Bedeutung fehlen nicht. Die Compo-

sition ist meist geschickt, die Ausführung roh. Dieselben Gruppen wiederholen sich in verschiedener Bedeutung. Die auf dem Deckel liegenden Gestalten sind oft Bildnisse, daher die unverhältnissmässige Grösse der Köpfe. Die Inschriften enhalten meist nur die Namen des Verstorbenen, und zwar in späterer Schriftart, die auf die Zeit nach Augustus deutet, wo tuskische Sprache und Schrift allmälig unterging. Mehre grössere etruskische Sarkofage sammt den Deckeln, aus Travertin, mit vielen Figuren im stärksten Hautrelief verziert und zum Theil mit vertiefter rothgefärbter Inschrift, findet man in der k. Antikensammlung Berlins; ebendaselbst auch kleinere Aschenkisten aus *terra cotta*, welche zum Theil noch bemalt und gleichfalls mit reliefirten Scenen versehen sind.

In Verwandtschaft zu den Bildwerken der Todtenkisten stehen die Malereien, welche nach Art eines Frieses geordnet und im Reliefstyl gehalten an den Wänden der tuskischen Grabkammern vorkommen. Ihr Gegenstand ist gewöhnlich das Leben nach dem Tode. Man sieht den Verstorbenen traurig, gesenkten Hauptes, von Genien fortgedrängt oder im Wagen gezogen, von manchem Gefolge begleitet. Andre jener Wandbilder geben die Vorstellungen von Gladiatorenkämpfen und ähnlichem Leichenpompe. Die Farben sind rein und hell auf einem Grunde von Stucco aufgetragen, ohne Schattirung. Hie und da bemerkt man ein näheres Anschliessen an den hellenischen Styl, anderwärts jedoch mehr etruskische Eigenthümlichkeiten. Corneto bei Civitavecchia (das alte Tarquinii), Veji etc. liefern die wichtigsten Beispiele tuskischer Grabgemälde. Um 1843 entdeckte man im alten Veji ein in weichen Sandstein eingehauenes, aus zwei Kammern in Form eines länglichen Vierecks bestehendes Grab, dessen erste Kammer auf ihrer hintern Mauer, durch die man in die zweite Kammer gelangt, zweierlei Arten von Zeichnung aufweist, davon die eine symbolische Thiere (Sfinxe, Löwen, Chimären etc.) blau, gelb, und roth gemalt, die andre Menschen zu Pferd und zu Fuss darstellt. Der Styl dieser Malereien gleicht zwar dem der Corneter Wandbilder, scheint aber viel älter, in Uebereinstimmung mit dem alterthümlichen Karakter der Gegenstände von Bronze und Thon, die das Grab enthält. Das Grab muss wohl ein über das Jahr 360 der Stadt Rom hinaufreichendes Alter haben, da in gen. J. die Stadt durch Camillus erobert und zerstört worden ist.

Grosser Beachtung empfehlen sich noch die kleinartigsten Kunstsachen, welche zu Perugia, Vulci, Chiusi etc. gefunden worden sind: nämlich die Gemmen, die von den schmucksüchtigen Etruskern in Ringen getragen wurden. Dass die Etrusker zeitig den Steinschnitt betrieben, wird durch mehre Skarabäen des ältesten Styles bewiesen, die nach Inschrift, Fundort etc. durchaus als etruskische Arbeiten gelten müssen. Auf der höchsten Stufe, welche die etrusk. Edelsteinschneider erreichten, verbindet sich eine bewundernswerthe Feinheit der Ausführung mit der Vorliebe für gewaltsame Stellungen und übertriebene Bezeichnung der Muskulatur, wodurch selbst die Wahl der Gegenstände meist bestimmt wird. Als Meisterwerke etruskischer Steinskalptur sind bekannt: die Gemme mit den fünf Helden gegen Theben, die G. mit dem Theseus im Hades, der Tydeus Apoxyomenos, Peleus, der sein nasses Haar ausdrückt, Herkules der den Kyknos niederstösst, Herkules im kummervollen Nachsinnen und Derselbe wie er das Fass des Pholos öffnet. — Auch goldene Ringplatten mit gravirten oder auch gepressten arabeskischen Figuren sind gefunden worden. Mehre solcher Graffito's in Goldringen werden in den *Impronti dell' Instit. di corrisp. archeol. I.* 57—62 und in Micali's Atlas *tav.* 46, 19—23, mitgetheilt. In allen zeigt sich ein Streben nach monströsen Combinationen. — Eine Zusammenstellung von in Vulci gefundnen goldnen Schnallen und Fibeln (die letztern zum Theil sehr schön mit Sfinxen und Löwen geschmückt), Halsketten und Gehenken (darunter ägyptische Phthas-Idole aus emaillirter Terracotta in etruskischer Fassung), von Diademen, Ketten, Ringen und andern Schmucksachen siehe bei Micali *tav.* 45 und 46. Vergl. Ed. Gerhard: Hyperboräisch-Römische Studien, S. 240.

Endlich bleibt noch ein Wort über die Münzen zu sagen. Die Etrusker hatten ein selbständiges Münzsystem in gegossenen (zuerst viereckigen) Kupferstücken, welche das Pfund mit seinen Theilen darstellten. Die Typen sind zum Theil sehr roh, doch erinnern sie z. B. durch Schildkröte, Pegasus, Muschel etc. an Münzbilder von Aegina, Korinth und andern Orten; manche dieser Zeichen sind selbst edelgriechischen Styles. Die Stücke von Volaterrae und Altrom haben ein meist roh gezeichnetes Janusbild, wogegen die Zeichen mancher Kupfermünzen von Tuder, welche einen Wolf und eine Kithar enthalten, gut hellenisch stylisirt sind. (Einen für altitalische Münzkunde sehr bedeutsamen Fund hat man vor wenigen Jahren bei Cervetri gemacht, indem man hier, auf cäretanischem Boden, einen Münzvorrath von 1500 Assen entdeckte.) Enger schloss sich Etrurien in seinen Silber- und Goldmün-

zen an Griechenland an; jedoch haben nur wenige Städte dergleichen geschlagen, z. B. Populonia (etrusk. *Pupluna*), Volsinii (etr. *Felsune*) etc. Abbildungen tuskischer Münzen s. in den Werken von Dempster, Guarnacci, Arigoni, Zelada, Mionnet etc.

Die wichtigsten Sammlungen etruskischer Alterthümer trifft man zu Volterra (ein an Sarkofagen und Kunst- und Lebensdenkmalen aller Art ausserordentlich reiches Museum im Palazzo pubblico, Vermächtniss des Abbate Guarnacci), zu Viterbo (grosse Grabmale, Sarkofage, Vasen etc. im Palazzo communale), zu Civitavecchia (Vasen aus dem nahen Corneto bei dem Sammler Donato Bucci), zu Cortona (*Accademia etrusca* und *Museo Venuti*), in Villa Musignano bei Canino (Mus. des Prinzen Lucian Bonaparte), zu Arrezzo (Biblioteca pubblica und Museo Bacci, in welchem letztern die berühmte Vase mit der Amazonenschlacht sich befindet), zu Perugia (archäolog. Museum, reich an etrusk. Inschriften, auch die Fragmente eines Wagens aus Bronzeguss mit Reliefs und eine schöne Vase mit Bacchanal und Admet und Alkeste oder Atalante und Meleager enthaltend; Museo Oddi etc.), zu Chiusi (Vasensamml. bei Cafuccini und Paolozzi), zu Pisa (viele etr. Monumente, Aschenkisten, Urnen, im Camposanto), zu Florenz (Sarkofage, Bronzen, Terracotten, eine chiusiner Prachtvase etc. in den Uffizj), zu Rom (*Museo Gregoriano* im Vatikan, *Museo Kircheriano* im Collegio Romano, Samml. des Cav. Campana), zu Verona (manche Etruskerwerke in dem von Maffei gestifteten *Museo lapidario*). Auch findet sich mehr oder minder Etruskisches an folgenden Antikensammlungsorten: zu Bologna (im Universitätsmuseum etrusk. Spiegel und Thonstatuen), zu Neapel (in den Studj Gefässe aus Canino, Corneto und Nola), London (Vasen, Bronzen, Thonreliefs, Gemmen und Münzen im Britischen Museum), sodann zu Paris, im Haag, zu Leyden, Kopenhagen, Wien, München und Berlin (Vasen, Spiegel, Cisten, Kandelaber, Becher, Gussbildwerke, Thon- und Steinskulpturen).

Werke über Etrurien und dessen Kunstdenkmale: von Thomas Dempster (die 1619 geschriebenen acht Bücher *de Etruria regali*, edirt von Th. Coke 1723 in 2 Bänden), A. F. Gori (*Museum Etruscum*, 1737—43, 3 Bände; *Musei Guarnacci Ant. Mon. Etrusca* 1744; *Saggi di Dissertazioni dell' Acad. Etrusca di Cortona*, neun von 1742 an erschienene Quartbände); von Fr. Valesi, Gori und Rod. Venuti (*Museum Cortonense*, 1750), von Scip. Maffei (*Osservaz. letterarj, T. IV. p.* 1—243. *T. V. p.* 255—395. *T. VI. p.* 1—178), J. B. Passeri (*Paralipomena in Dempsteri libros de Etr. reg.* 1767), Abbate Guarnacci (*Origini Italiche*, 3 B. 1767—72), Luigi Lanzi (*Saggio di lingua Etrusca*, 3. B. 1789), Francesco Inghirami (*Monumenti Etruschi o di Etrusco nome*, 7 Quartb. Text und 6 Foliob. Kupfer, 1821—26), Lucian Bonaparte (*Catalogo di scelte antichità etrusche trovate nelle scavi del principe di Canino* 1828—29. *Viterbo* 1829; *Museum etrusque de Lucius Bonaparte prince de C.* 1828—29), Ottfried Müller (vier Bücher über die Etrusker, Breslau 1828, ein Hauptwerk, umfassend die Geschichte, die politische, religiöse und wissenschaftliche Kultur, das Leben und die Kunst dieses eigenthümlichen pelasgisch-germanischen Volkes), G. Micali (*Storia degli antichi popoli Italiani*, 4 *Voll.* nebst einem Atlas von 120 Platten: *Antichi Monumenti*), Eduard Gerhard (Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischer Fundart, und Etruskische Spiegel, beide Abbilderwerke in Heften seit 1839 zu Berlin erscheinend; Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Berliner Museums, mit 35 Chromolith. Berl. 1843; Griechische und Etruskische Trinkschalen des Berliner Museums, mit Abb. Berl. 1840), Wilhelm Abeken („Mittelitalien vor den Zeiten der Römerherrschaft", Stuttgart 1843, in welchem Werke für jeden, welcher etruskisches Leben weiter verfolgen will, reiches Material zusammengetragen ist, namentlich in dem langen, vorzugsweis der Technik gewidmeten Anhange, wo uns eine Reihe Bemerkungen und Beobachtungen über Thon, Metall, Steinarbeit etc., über die angewendeten Instrumente, über Zubereitung des Materials, Erzmischung, Bereitung der Farben, je nach der verschiedenen Anwendung auf die verschiednen Gegenstände etruskischer Kunstübung [Statue, Relief, Geräth aller Art] mitgetheilt werden und wo jeder einzelnen Abtheilung ein nach den Gegenständen geordnetes, kurz und katalogisch abgefasstes Verzeichniss der vorzüglichsten uns erhaltenen Werke folgt), Pietro Campana (*Antiche opere in Plastica della collezione del Cav. P. C., Roma, della Tipogr. Salvinici*), Achille Gennarelli (*Mus. Etr. Gregor.*, vergl. den folg. Art.), Luigi Canina (*Sull' antica Etruria marittima compresa nella dizione pontificia*, wowon 1847 der erste Band mit 80 Kupfertafeln, Abbild. von Bauwerken der Falisker, Vejenter und Cäretaner, auf Kosten der päpstl. Buch- und Kupferdruckerei erschienen ist; sowie ein kleines Werk über die Denkmale des alten Veji, herausgegeben auf Kosten der Königin von Sardinien,

in deren Besitze der Vejenter Grund und Boden fast ganz sich befindet); kleine Schriften von Vermiglioli, Orioli, Cardinali u. A. — Schliesslich sind noch zu citiriren die *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica* (wo man z. B. ausführliche Nachrichten und Untersuchungen über die Malereien der in Etrurien neuerlich aufgefundnen Vasen findet) und Ed. Gerhards „Archäologische Zeitung" (die ebenfalls gute Berichte und Erörterungen über Etruskisches bringt).

Etruskisches Museum im Vatikan. — Seit das etruskische Alterthum mehr und mehr die Gelehrten zu beschäftigen anfing, musste in gleichem Maase das Bedürfniss dringender hervortreten, die wenigen Monumente jener hohen Kultur, welche ein günstiges Geschick meistens im Schoosse der Gräber uns erhalten, die aber, in den verschiedenen Museen zerstreut, der zu genauerem Studium nothwendigen Vergleichung nur in sehr beschränktem Grade sich darboten, wenigstens in der Auswahl vereint zu sehen. Die neuesten Entdeckungen auf altetrurischem Boden, namentlich die Vulcenter Ausgrabungen, welche bekanntlich mit dem Jahr 1827 begannen, brachten diesen Wunsch zur Verwirklichung. Während sich aus den Tausenden von Vasen, hervorgegangen aus den Grabstätten der alten Tuskerstädte, neue Museen in den Hauptstädten Europa's bildeten, durfte Rom, das Centrum jener Entdeckungen, nicht zurückbleiben, und so ward denn vom vorigen Papst mit dem Beginn des Jahrs 1837 den Kunstschätzen des Vatikan eine neue Abtheilung unter dem Namen *Museo Etrusco Gregoriano* hinzugefügt, welche, ausschliesslich dem etrurischen Alterthum gewidmet, dem Studium desselben den Mittelpunkt gewährt, dessen es so lange ermangelte, eine Sammlung, welche für diesen Zweig der antiquarischen Wissenschaft das zu werden verspricht, was das *Museo Borbonico* zu Neapel durch den Reichthum pompejanisch-herculanischer Entdeckungen für die Kenntniss griechisch-römischer Antiquitäten geworden ist. Zwar besass schon vor dieser Zeit Rom in dem *Museo Kircheriano* der Jesuiten eine reichhaltige Sammlung etrurischer Alterthümer; diese beschränkte sich jedoch auf Bronzen und einzelne Goldsachen, die Vasen ganz bei Seite lassend, und ausserdem konnte die Privatsammlung, wenn auch eines reichen Collegiums, nie die Ausdehnung erlangen, welche ein auf Regierungskosten mit aller Munificenz angelegtes Museum erreichen kann.

Den Hauptinhalt des Gregorianischen Museums aber bildete, wie schon aus dem Obengesagten hervorgeht, ein Theil der Ergebnisse der Vulcenter Ausgrabungen, von Vasen namentlich die erste Sammlung Candelori, deren zweite später von Wagner für Se. Maj. den König von Baiern angekauft ward; ferner viele der zu Corneto, dem alten Tarquinii, Cervetri, dem alten Cäre, Bomarzo, Toscanella, ausgegrabenen Kunstwerke nebst andern, die von Chiusi, Todi, Orte, aus der Sabina und anderswoher stammen. Was man schon früher an Gegenständen etruskischer Kunst, sei es im vatikanischen Museum, sei es in der Bibliothek, besessen, wurde hinzugefügt, so eine bedeutende Anzahl Alabasterurnen von Volterra, und bei dieser Gelegenheit beging man die kleine Inconsequenz, einiges Gleichartige, aber nicht aus Etrurien Stammende in das etruskische Museum zu bringen. So schlichen sich unter die Vasen verschiedene fremden Fundorts ein; den alterthümlichen Terracotten von Toscanella fügte man die schönen Reste römischer Plastik bei, und den Bronzen gesellte sich unter andern der kolossale Arm zu, welcher, im Hafen von Civitavecchia aufgefischt, der schönsten Blüte römischer Kunst unter Trajan angehört, wahrscheinlich von einer Statue des Neptun herrührend, nicht minder der merkwürdige Bronzewagen, welcher, in der römischen Campagna ausgegraben, wahrscheinlich als Weihgeschenk eines Siegers im Circusrennen zu betrachten ist.

Auf solche Weise schon reich bei seinem Entstehen, erhielt das Museum seitdem noch bedeutende Vermehrungen, namentlich durch die im J. 1836 gemachte Entdeckung eines grossen Grabes von Cäre, welches allein schon fast ein Museum zu bilden hinreichend wäre. Das gelehrte Publikum des Auslands sah daher mit Spannung dem Augenblick entgegen, wo eine so reiche Sammlung durch Herausgabe ihres Hauptinhalts einem grösseren Kreise zugänglich gemacht werden würde, und seit längerer Zeit beschäftigte sich in der That die päpstliche Regierung mit einer solchen Publikation, die bereits zu Ende des Jahres 1842 vollendet und zum Theil ausgegeben war, als sie plötzlich zurückgenommen und alle vertheilten Exemplare wieder eingezogen wurden. Die ganze Arbeit wurde einer genauen Revision unterworfen, welche unter den Auspicien des gelehrten Jesuiten Pater Marchi dem Dr. Achille Gennarelli übertragen wurde, welcher auch den Text der ersten Ausgabe verfasst hatte, und seiner Gelehrsamkeit und Sorgfalt verdankt man die gedrängte, aber dem Zweck völlig entsprechende Indikation, welche jetzt die Tafeln begleitet. Selbst mit letztern wurden bedeutende Veränderungen vorgenommen. Unkenntniss oder Nachlässigkeit hatten die Leiter der ersten Ausgabe manche wichtige Dinge über-

sehen lassen, man hatte auf Vasen Namen anzugeben vergessen, welche ihnen erst ihren Werth verliehen, andre mit den interessantesten Vorstellungen ganz übersehen, wohin wir die Vase mit dem Herkules und Cacus, und die mit dem Maler, welcher eine Stele schmückt, ganz besonders rechnen. Dagegen waren wieder unbedeutende Dinge aufgenommen. Alle diese Uebelstände wurden so viel wie möglich abgestellt, jede Kupfertafel genau mit dem Original verglichen, einzelne ausgeworfen, andre neu hinzugefügt, und so endlich ein Werk zu Stande gebracht, welches mindestens auf eine würdigere Weise das etruskische Museum Roms dem Ausland zur Anschauung bringt, wobei wir als sehr wichtig die Angabe des Fundorts der einzelnen Gegenstände anführen, welche, wenn auch nicht immer ganz richtig, doch mit ziemlicher Genauigkeit beigefügt worden ist. Der Titel dieses umfänglichen Werkes lautet: *Musei Etrusci, quod Gregorius XVI Pont. Max. in aedibus Vaticanis constituit, monumenta linearis picturae exemplis expressa etc.* — Nicht allein von kunstgeschichtlichem, sondern selbst noch von kunstpraktischem Interesse für uns ist die bedeutende Reihe sehr mannichfaltig gestalteter Kandelaber, welche aus den Funden von Bomarzo, Cäre, Orte und Vulci in dieses Museum übergegangen sind und durch besagtes Prachtwerk bekannt gemacht werden. Es sind zusammen 43 Leuchter, deren Mehrzahl theils glatte, theils kannelirte schlanke Säulen hat, an welchen oft ein Thier (Eidechse, Schlange, auch Wiesel oder Katze, die ein Huhn verfolgen) hinanläuft. Oben tragen diese Säulchen eine Schale oder laufen in mehre Arme aus, zwischen welchen zierliche Figuren angebracht sind. Auch findet man die Leuchter zusammengesetzt aus Schalen verschiedener Grösse, die in Zwischenräumen übereinander aufsteigen. Gewöhnlich ruhen die Kandelaber auf Füssen von Männern, Löwen, Hirschen, oder werden gestützt durch ganze Figuren von Satyrn u. dergl. Zuweilen ist selbst die Kandelabersäule eine Menschengestalt, welche auf ausgestreckter Hand die Schale trägt oder als Atlant oder Karyatide noch das obere Säulenstück mit der Schale stützt. — Unter den statuarischen Bronzen bemerkt man die hübsche kleine Bildsäule eines sitzenden und spielenden Knaben, welche schon seit Clemens XIV. Zeit im Vatikan sich befindet, und die Statue eines Kriegers, die im J. 1835 bei den Ausgrabungen auf dem Monte santo bei Todi, dem altumbrischen Tuder, auf dem Wege von Orvieto nach Perugia gelegen, gefunden ward. Man erklärt dies Kriegerbild für einen Mars; es besteht aus mehren Bronzestücken, die mit äusserster Sorgfalt aneinandergefügt sind. Der Guss ist sehr schön, die Verhältnisse aber sowie die Modellirung der nackten Theile lassen um so mehr zu wünschen übrig. Auf einer der Quasten des Panzers an dieser Bildsäule liest man eine Inschrift von 21 Lettern ohne Absatz, welche für die Archäologen eine harte Nuss ist. — Eine reiche Zusammenstellung von Goldornamenten aller Art findet man in einem kreisförmigen, mit Glasscheiben bedeckten Kasten, oder vielmehr in mehren Kasten, die aneinandergerückt einen grossen Ring bilden und im Mittelpunkte auf einem beweglichen Fussgestell ruhen, so dass man die in ihnen aufbewahrten Schätze mit grösster Bequemlichkeit Revue passiren lassen kann, ohne seine Stellung zu verändern. Hier wird man überrascht durch die Mannichfaltigkeit der schönsten Luxusartikel. Man sieht Diademe, Hals- und Armbänder, Ketten, Ringe, Ohrgehänge, Spangen nnd vieles Andre, Alles geschmackvoll, zum Theil von feinster kunstreicher Ausführung und gleich bewundernswürdig hinsichtlich der Arbeit wie der unerschöpflichen Varietät und Eleganz der Formen. Die treffliche Erhaltung dieser wunderschönen Zierathen, deren manche aus den zartesten Goldfädchen zusammengesetzt und gewoben sind, und an denen sich die feinste Zeichnung aller Details zeigt, verleiht ihnen doppelten Werth. Die Kostbarsten dieser Schmucksachen sind in den Grabkammern von Vulci gefunden worden. — Unter den Vasen (wo wieder die Vulcentinischen vorherrschen) sind viele von zierlichster Form und hohem Kunstwerthe, so z. B. das Prachtgefäss mit der Darstellung des Apollo auf dem Dreifusse, Iason des Drachen Beute, Thamyris von den Musen im Wettkampfe besiegt, Zeus und Aegina etc. — Auch unter den Schalen sind einige von grosser Schönheit. — In einem der Säle sieht man, als zweckmässige Ergänzung des Materials dieser Sammlung, eine Reihe Kopien von Wandgemälden der Gräber von Vulci, Tarquinii, Chiusi etc., welche die innere Ausschmückung dieser für uns wahre Schatzkammer gewordenen Räume lebendig vergegenwärtigen.

Etschmiadzin, das berühmte Kloster und Hauptheiligthum Armeniens, Sitz des Patriarchen der armenischen Kirche, ward unfern der alten Hauptstadt Vagharschabad im J. 302 durch Gregor den Erleuchter gegründet. Von jenem Bau aus dem 4. Jahrh. zeugen nur noch die Fundamente des vorhandenen Tempels. Boré entdeckte an den Mauern griechische Inschriften, die den ersten Jahrhunderten der kristlichen Aera angehören. Man findet in der Tempelgestalt noch den byzantinischen Grundge-

danken des Quadrats, aber schon mit armenischen Eigenthümlichkeiten. Die Kirche ist 50 russische Ellen lang, 48 breit, hat polygonartig ausladende Chornische und ebensolche Vorhallen der drei Portale. Vier freistehende Pfeiler tragen die Kuppel. Die mit Halbsäulen und kielförmig geschweiften Bogen verzierte Kuppel, der mit sehr abenteuerlichen aber zierlich gearbeiteten Schmuckwerk versehene Vorderbau des westlichen Einganges sowie die Glockenthürmchen datiren erst aus dem 17. Jahrh. In welchem Zeitverhältniss die terrassenförmige Bedachung zum alten Baue steht, bleibt ungewiss. — Völlig entwickelt zeigt sich das armenische Tempelsystem in der Nachbarkirche der heil. Ripsime in Vagharschabad. Auf jeder ihrer vier Seiten hat die Ripsimenkirche schon einwärtsgehende Nischen, deren Beziehung auf die Stützen der Kuppel hier vollständig durchgeführt ist. Die Kuppel ist elliptisch, mit grösserer Ausdehnung von Norden nach Süden als von Osten nach Westen, um die Kirche zu vergrössern oder um die Chornische und den westlichen Zugang bedeutender erscheinen zu lassen. Vielleicht zeigt es auch an, dass das Bausystem noch neu war und man Versuche machte. Diese Kirche mag im 10. Jahrh. erbaut worden sein; sie ist noch schmucklos und hat weder an den Nischen Halbsäulen noch an den Wänden Arkaden.

Ettal, bairisches Kloster mit einer schönen Rundkirche, deren Decke 1752 von Joh. J. Zeiler ausgemalt worden. Die Wände sind mit Marmor belegt. Man findet hier eine schöne Mariensäule, Oelbilder von Zeiler, Scheffler, Wink und Martin Knoller. Von Letzterm sind die beiden figurenreichen Altarblätter, welche die Martyrien des heil. Sebastian und der heil. Katharina vorstellen.

Ettlingen, auf der Tour von Karlsruhe nach Baden-Baden, liegt am Eingange des lieblichen Albthales und weist als Merkwürdigkeit eine antike Votivtafel, ein Dankmal für den Neptun, über der Brücke auf.

Etty, William, ein namhafter englischer Maler, dessen Leistungen der Historie, dem Genre und der Landschaft angehören. Er ward zu Ende vor. Jahrh. geboren, erhielt seinen ersten Unterricht auf der Londner Akademie und besuchte dann Italien, wo er besonders die florentinischen und venetianischen Meister studirte. Seit 1825 sah man ihn wieder im Vaterlande. Seine Compositionen sind reich, sein Kolorit glänzend, seine Zeichnung oft leichtsinnig. Er hascht nach dem Ausserordentlichen, nach dem Frappanten und selbst Lasciven, und bringt es nirgends zu einem Werke, was seine Zeit zu überdauern würdig wäre. Zu seinen bessern Werken gehört die 1831 ausgestellte „Magd der Judith, lauschend am Zelte des Holofernes, bis ihre Herrin den Usurpator ermordet“ (eine sehr merkwürdige Grille, die uns sehr gleichgiltige Magd zur Hauptfigur in der Judithgeschichte zu machen!); sodann eine gerühmte Kleopatra, die ihm mit 200 Pf. bezahlt worden und jetzt aus Mr. Farrers Besitze in den des Mr. Labouchere um die Summe von 1000 Pf. gekommen ist. — Seinen Landschaften rühmt man warme Tinten, Leben und Wahrheit nach.

Etzdorf, Joh. Kristian, geb. 1801 zu Pösneck bei Neustadt an der Orla in Sachsen, gehört zu den Hauptlandschaftern der Münchner Schule. Seine besten Leistungen tragen Nordlandsgepräg, denn längere Zeit brachte er studirend in skandinavischen Landen zu; dort, in Schweden und Norwegen, empfing er jene mächtigen Eindrücke, die sich in fast allen seinen Bildern, in der treuen Nachbildung von Felsschichten, riesenhaften Steinmassen mit düstern Tannen und brausenden Waldbächen, ernst und grossartig wiederspiegeln. Seine erste grosse Landschaft, welche er in München ausstellte und die für die Schleissheimer Gall. erworben ward, erregte hohes Erstaunen über die Art der Auffassung und Ausführung. In einer Waldgegend lehnt eine Sägemühle rechts an einen himmelanstrebenden Felsen; das Wasser rauscht aus dem waldigen Hintergrunde, stürzt sich auf die Räder und sprudelt in vielen kleinern und grössern Fällen über die Felsenblöcke und zwischen denselben hindurch. Fremd ist der blasse graue Himmel, fremd sind die Felsenfernen mit ihrer düstern Beleuchtung, fremd ist die Pflanzenwelt; nur die Fichten und Tannen erinnern an unsere Wälder. Alles ist äusserst harmonisch zu einem Ganzen verbunden, über das Bild gleichsam nur ein Ton verbreitet, die technische Ausführung vollendet, Felsen und Luft von bezaubernder Naturwahrheit; dabei sind die Farben so stark aufgetragen, dass man die Spuren der Verwitterung an den Felsen und das Moos nicht blos sieht, sondern fühlen zu können meint. — In diesem Geiste sind die meisten Bilder dieses Künstlers aufgefasst und ausgeführt. Seine Seele scheint wie vom Heimweh nach jenen Gegenden des hohen Nordens ergriffen, die trotz ihrem düsterkalten Ernste durch die künstlerische Schilderung jenen poetischen Zauber auf den Betrachter üben, der von der angeschauten Natur in der Seele des Künstlers selbst fortlebt und fortwirkt. Etzdorfs Naturbilder scheinen uns Gegenden zu vergegenwärtigen, in welchen einst ossianische Helden wandelten. Die wundersamlich

gezackten, nebelumschlossenen Felsen, die feuchten schweren Lufttöne und die ernste Stimmung, welche das Ganze beherrscht, passen durchaus zum Schauplatze romantischer Nordlandsrecken. — Indess hat Etzdorf auch nicht verschmäht, der deutschen Alpennatur seinen Zoll darzubringen. So brachte er jüngst eine Tyroler Gebirgsscene. Schroffe gigantische Felswände steigen vor unserm Blicke aus der Tiefe auf und bilden eine enge Schlucht, durch die ein von Fall zu Fall stürzender Felsenbach seinen mühsamen Weg nimmt. Die zur Linken sich erhebenden Felsmassen thürmen sich in grossartigen Massen übereinander bis zu den Wolken auf; ihr Scheitel ist dem Beschauer nicht sichtbar und scheint noch hoch in die Lüfte hinaufzuragen, wie die Mächtigkeit ihres Baues da, wo sie der Rahmen begrenzt, erwarten lässt. An dieser senkrechten Felswand, die zum Theil als ganz glatte Fläche aufsteigt, wo nicht ein überhängender Block diese senkrechte Ebene durchschneidet, zieht sich ein steiler Fusspfad hinab, auf welchem zwei Wanderer mit ihren sogenannten Kraxeln (Kiepen) wie Eidechsen herabkriechen. Der Schwindel erfasst uns, wenn wir lange hinblicken. An der linken Seite ist die Wand nicht so hoch, sondern plattet sich in der Hälfte der Höhe des Bildes ab und gewährt die Aussicht auf den Mittel- und Hintergrund. Aus ihm steigen Gebirgsmassen, deren gezackte Zinnen in die Wolken dringen. Selbst in dieser schauerlichen Felsenkluft hat, wie das hinter einem Abhange hervorblickende Dach verkündet, sich der Mensch angesiedelt. Die Beleuchtung deutet auf mittlere Zeit an einem dunstigen Sommertage. Die Stimmung in der Färbung ist harmonisch. Einzig wäre zu wünschen gewesen, dass der Künstler von dieser grossartigen Felsenpartie mehr gegeben und sie zu einem grösseren Bilde ausgedehnt hätte.

Etzdorf, Kristian Friedrich, geb. 1807, ebenfalls Landschafter zu München, hat sich die Auffassungs- und Darstellungsweise seines Bruders Johann Kristian in hohem Grade zu eigen gemacht und schildert mit Naturwahrheit düstre Waldstriche, Winterlandschaften mit Thierstaffage, Felsenthäler u. dergl.

Etzel, Karl, Oberbaurath zu Stuttgart, machte seine Studien in Wien, wirkte eine Zeitlang als Architekt daselbst und kehrte 1843 nach seiner Vaterstadt Stuttgart zurück, indem er einem Regierungsrufe zur Leitung der würtembergischen Eisenbahnbauten folgte. Zu Stuttgart ist Etzels wichtigstes Gebäude der Bahnhof, der seine Fasade gegen die Schlossstrasse hat und dessen innere Anlage sich durch eine imponirende Einfachheit auszeichnet. Dieser Bau macht Epoche in der Stuttgarter Architekturgeschichte, indem er sich durch die edelsten Verhältnisse empfiehlt und nur bedauern lässt, dass er zwischen zwei gewöhnliche Wohnhäuser eingespannt ist.

Eu, ein gewerbfleissiges Handelsstädtchen mit schön gebauter Vorstadt im Departement der Nieder-Seine am Flüsschen Bresle, das sich drei Stunden von da bei Trepôt ins Meer ergiesst und einen kleinen Hafen bildet. Die älteste der hiesigen drei Kirchen enthält nächst andern Alterthümern die Gräber der sonstigen Grafen von Eu. Das neuerdings vielgenannte Schloss, das jetzt dem König Louis Philipp zum Lustaufenthalt dient und in Folge des Besuchs der Königin Victoria von England wieder äussern und innern Glanz erlangt hat, ward gegründet vom Grafen Rollo, gehörte dann abwechselnd den Herren von Lusignan, von Brienne, von Artois und von St. Pol, ward unter den letztgenannten durch Ludwig XI. zerstört, dann aber unter Franz dem Ersten durch die Grafen von Cleves wieder aufgebaut. Nach dem Sturze der Guisen (eine Katharina von Cleves war einem Guise vermählt) kam es an den Herzog von Maine und zuletzt an das Haus Orleans, daher es Privateigenthum des jetzigen Königs ist. Das Schloss ist ein Renaissancebau und von rothen Steinen aufgeführt. Vornehmlich beachtenswerth ist darin die reiche Sammlung von Bildnissen historischer Personen.

Eucharistie bedeutet das christliche Liebesmahl, Abendmahl, Messopfer.

Eucheir, ein bei den Hellenen häufiger Künstlername. Der älteste Eucheir war laut der Sage ein Dädalide, der die erste Figur aus der Einbildung zeichnete, indem er in einem Umrisse die Gestalt des Zeus entwarf. — Ein Eucheir und ein Eugrammos heissen Gefährten des Demaratos, der in der 29. Olympiade von Korinth nach Etrurien auswanderte und hellenische Plastik nach Italien verpflanzte.

Eudaimonia, Personification des Göttersegens, findet man dargestellt auf einem von Stackelberg (Gräber Griechenlands Taf. 29) bekannt gemachten attischen Vasengemälde, wo Afrodite mit dem Eros scherzt, der sich auf ihre Schultern niedergelassen, Peitho (die sanfte Ueberredung) ein dreifüssiges Geräth mit frischen Zweigen schmückt, Eunomia (die gute Sitte) die Paidia (den Scherz) umarmt und Kränze flechten hilft, Eudaimonia aber Früchte von den Aesten schlanker Bäume pflückt und mit Kleopatra (der ruhmvollen Herkunft) dieselben auf breiten Schüsseln in den Kreis dieser höchst anmuthigen Gesellschaft bringt. — Auf

einer von Minervini bekannt gemachten Vase nahen den allegorischen Gestalten der Glückseligkeit (Eudaimonia), des Ueberflusses (Pandaisia) und der Gesundheit (Hygieia) ein auf den Inseln der Seligen neuverjüngter Mann, der deshalb Polyetes (an Jahren reich) heisst, und eine in der Ueberschrift Kalä (die Schöne) benannte Frau, in deren Hand eine Pendelschnur als schickliches Attribut der messenden und wägenden Schicksalsgöttin zu erkennen ist.

Eudamidas' Testament. Eine berühmte Darstellung dieses Moments aus der altgriechischen Geschichte hat man von Nicolas Poussin. Das Gemälde befindet sich im Besitze eines Privatmannes zu Paris und ist von ebenso schlichter als grossartig bedeutsamer Composition. Hauptstiche dieses Bildes hat man von A. de Marcenay de Ghuy (in gr. Querfol.) und von Bervic (ein durch Toschi vollendetes Blatt).

Eugenius, ein frühkristlicher Heiliger, war Bischof von Toledo und wurde zu Deuil unweit Paris von der Dienerschaft des römischen Präfekten erschlagen. Daher erhält dieser Märtyrer eine Keule zum Attribut, gleich St. Timotheus, Adalbert und Apollinaris von Ravenna, die ebenfalls den Keulentod starben.

Eugrammos; s. den Art. Eucheir.

Eulalia, eine frühkristliche Heilige, gebürtig von Merida in Spanien, hat Flamme, Haken, Kreuz und Taube zu Attributen. Sie erlitt ihr Martyrium zu Barcelona (im J. 290), wo sie von der röm. Soldateska so lange mit Nägeln zerkratzt und mit brennendem Reisig gequält wurde, bis ihr die Seele in Gestalt einer Taube zum Munde herausfuhr.

Eule. Dieser scharfsichtige Nachtvogel mit grossen im Dunkel leuchtenden Augen war im Alterthume Symbol der Weisheit, im Mittelalter Symbol des Narrenweisthums. Berühmt ist die noch heut als Symbol der Weisheit und Wisschaft geltende Minerveneule (eine *strix passerina*), das alte Sinnbild der kauzäugigen Göttin, der Athena Glaukopis, welcher auch durch Pheidias dieser geweihte Vogel nebst der Schlange beigegeben worden war. Man sieht das Käuzchen bisweilen auf Athenens Helme, häufiger aber auf ihrer Linken sitzend, namentlich auf der Hand der Athena Archegetis und der von einem Widder getragenen Athena Ergane. Auch trifft man die Eule selbst mit Minervenkopf gebildet und mit Minervenattributen versehen, als Sonderbild des ernsten Nachdenkens und gleichsam als Abbreviatur der Weisheitgöttin. — Athenische Tetradrachmen, Drachmen und Obolen zeigen die Glaux, das Käuzchen, sitzend auf einem zweihenklichen, unten spitz zulaufenden Kruge, dem heiligen Oelkruge der Göttin. Ferner erscheint auf Denkmalen die Eule als Mäusetöderin sowie als Kämpferin gegen andres Gevögel. Auf einem Volcentiner Vasenbilde mit der Hauptvorstellung der Athena, welche den Giganten Enkelados erlegt, kämpft in den Lüften Athena's Eule gegen einen Falken. Vergl. Lenormand und de Witte: *Monumens ceramogr. pl.* 8. Auf einem Silbergefässe im Museo Borbonico sieht man Athena zu Wagen und als günstiges Augurium vorn auf der Deichsel die Eule. Auf geschnittenen Steinen fährt Athena oft mit einem Gespann von Eulen. —— Im Mittelalter ward der Weisheitvogel zum Leibvogel der Afterweisheit und der Narrenwelt, wie man denn das „närrische Käuzlein" noch heute im Sprüchwort hat. Allbekannt ist der Eulenspiegel, jener Vertreter derbpfiffiger Narrheit, der die Eule der heiligen römischen Reichsweisheit und den Spiegel des deutschen Bauernwitzes zum Wappen bekommen. (S. den folg. Art.) — Darstellungen der Narrheit mit der Eule hat man von Hans Holbein, von Jakob Jordaens (dessen Composition durch Pieter Jode de Jonghe gestochen ward) u. A. — In einem Gemälde von Frans Snyders (im Berliner Museum) tritt der Kauz als Musikdirektor auf. In einem Wasser, an dessen Ufer und auf zwei trockenen Bäumen sieht man eine Menge von Vögeln, darunter sich ein Schwan, etliche Reiher und zwei Pfauen als die ansehnlichsten auszeichnen, welche sämmtlich ein Concert machen, wobei die Eule das Notenbuch vor sich hat und mit der einen Klaue den Takt schlägt. — Als Künstlerzeichen erscheint die Eule bekanntermaasen auf den Gemälden des Herri de Bles (*Civetta*).

Eulenspiegel, Tyll, der berühmte altdeutsche Schalksnarr, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. seine lustigen, zuweilen auch boshaften Streiche spielte, von dem die ewig jungen Schwankbüchlein: „Gedruckt in diesem Jahr" noch immer gar viel Erbauliches erzählen und durch dessen Grab die sonst obscure Stadt Möllen im Lauenburgischen zu einigem Rufe gekommen ist. Dieser populäre Spasskönig von grobem Schnitt erhält in der Darstellung gleich den Heiligen, deren derbster Opponent er ist, seine mehrfachen Attribute. Ihn charakterisiren ein Korb und Becher mit Schalksnarren, der Hund mit der Schellenkappe und das seinen Namen andeutende Wappen: eine von hinten gesehene Narrenhaube mit

Eulenspiegel bin ich genannt,
Im ganzen Teutschland wolbekannt,
Mit meiner Schalkheit umbadum
Bin ich gar gschwind wo ich hinkumm.

(Fastnachtspiel von Hans Sachs.)

Spiegel und einer Eule darauf. Letzteres befindet sich auch auf dem Grabsteine, welcher dem Tyll lange nach seinem Ableben zu Möllen gesetzt wurde. Das merkwürdige Bild jener sagenhaften Person, das wir hier vorführen, ist zuerst von J. von Hefner in dessen „Trachten des christlichen Mittelalters" mitgetheilt worden. Derselbe publicirte es nach einer kolorirten Zeichnung aus einem Reisebuche, das sich in seinem Besitz befindet. Dieses Reisebuch ist von der Hand eines Baumeisters und Beamteten, Friedrich Stadalmann, welcher in den Jahren 1607—1610 den Freiherrn Gotthard zu Herberstein, Neuperg und Guttenberg, auf dessen Reise durch mehre Länder begleitete und dabei Alles aufzeichnete, was ihm irgend interessant erschien. Zu Möllen fand er auf dem Rathhause das gemalte Konterfei Eulenspiegels und erwirkte sich durch den Stadtschreiber die Gunst, dass ihm vom Rathe dieses Bildniss zur Abzeichnung geliehen wurde. Aus der Tracht geht hervor, dass das Original erst im 15. Jahrhundert, wohl 100 Jahre nach dem schon 1350 erfolgten Tode Tylls gemalt ward. Diese Figur gibt natürlich keine Vorstellung von der wahren Aeusserlichkeit Eulenspiegels, aber sie entspricht der Idee, die sich von demselben im Volke gebildet hat. Die barocke Tracht, welche glauben machen könnte, dass sie für den Gaukler und Narren gewählt sei, ist gar nichts weiter als der ganz gewöhnliche Anzug eines jungen Mannes um Mitte oder in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, denn die anliegende Unterkleidung, der unmässig kurze Mantel, die Schnabelschuhe und das *mi-parti* in Schnitt und Farbe sind in genannter Zeit bis zur höchsten Uebertreibung ausgeartet. Die Farben des Eulenspiegelbildes gibt Hefner wie folgt an. Kappe grün, Mantel hellblau, violett gefüttert; Scheckenrock mit dem rechten Ueberärmel grün; Unterkleid, auf der Brust im Ausschnitte des Oberärmels und am Unterärmel sichtbar, zinnoberroth; linker Aermel zinnoberroth mit grünem Aufschlage, der Besatz um die Hüfte weiss und roth abgetheilt. Rechtes Bein aus zinnoberrothen, weissen und hellblauen Streifen bestehend; von dem linken Beine die obere Hälfte weiss, oben mit rothen, unten mit blauen Verzierungen; die untre Hälfte zinnoberroth. Gürtel mit Tasche, sowie die Schuhe, schwarz. Dolchgriff, wie alle Schellen, golden. Kappe des Hundes blau, Halsband weiss und roth. Die kleinen Narren verschiedenfarbig. An der Narrenkappe die linke Hälfte gelb, die rechte roth. — Eulenspiegelbilder hat man sonst auch von namhaften Künstlern. So existirt ein (freilich sich selten machendes) Blatt von Lukas van Leyden aus dem J. 1520, wo man den Erzschelm mit Familiengefolg sieht. Der Mann hat zwei Kinder auf dem Rücken; das Weib, dem ein Kind auf der rechten Schulter hockt, führt den Esel. Den Grund bildet Landschaft. Dies 6 Z. 5 L. hohe, oben 5 Z. 2 L., unten 5 Z. 3 L. breite Blatt ward 1644, weil es so rar geworden, dass man es mit 50 Dukaten bezahlte, durch Hendrick Hondius den Jüngern genau in derselben Grösse gut nachgestochen. Hondius' Nachstich enthält die gereimte Notiz:

Dees eerste Vorm is wech, men vinter geen voor ons,
Want een papiere druck gelt vyftich Ducatons.

Von Heinrich Ramberg hat man die Geschichten Till Eulenspiegels in 55 (1827 zu Hannover erschienenen) radirten Blättern in Querfol. Es sind meist blose Umrisse. Im Ganzen herrscht hier zuviel Karikatur. Neuerdings hat auch Adolf Schrödter, der berufenste Meister für solche Stoffe, den Eulenspiegel in den Bereich seiner Darstellungen gezogen und zwei treffliche Karakterbilder des Schalksnarren der lieben Dorfdeutschen gemalt.

Eunomia, Personification der guten Sitte, dargestellt z. B. auf dem im Art. „Eudaimonia" erwähnten attischen Vasenbilde. — Ferner ist Eunomia der Name einer Hora, sowie einer Heiligen, die zu den sieben ersten Kristen und Märtyrern Augsburgs zählt. Auf dem linken Flügel eines Altarwerks von Kristof Amberger im Augsburger Dome sieht man oben die heil. Afra und darunter St. Eunomia und Digna in edlen und schönen Halbfiguren.

Euphemia, die Heilige, war die Tochter eines römischen Patriziers und Senators, die nach Annahme des Kristenthums unsäglich zu leiden hatte. Ihre Hinrichtung erfolgte im J. 290. Sie sollte gerädert werden, ward aber vom Rad durch ein Wunder erlöst. Nun durchstach man sie mit einem Schwert und warf sie zu wilden Thieren in eine Grube, wo ein Bär oder Löwe ihr mit seiner Tatze den letzten Schlag gab. Ihr Todestag (himmlischer Geburtstag) fällt den 13. April. Ihre gewöhnlichen Attribute sind Rad und Bär oder Löwe; auch wird sie mit dem durch den Leib gestochenen Schwert vorgestellt. Zur Seite sieht man ferner die Grube mit den Bestien, denen Eufemia zum Frass hingeworfen worden war. — Der Eufemia geweihte Kirchen trifft man zu Brescia, Mailand und Verona. — Der bedeutendste Darsteller dieser Heiligen ist Andrea Mantegna, der in seiner Eufemia, die man unter Nr. 273 der zweiten Abtheilung der Gall. in den Studj zu Neapel

(*Nach Mantegna.*)

sieht, eins der schönsten typischen Bilder geschaffen hat. Derselbe Meister schilderte auch Eufemiens Martyrium. Dies Gemälde befand sich im Museo Borgia zu Velletri und war bezeichnet: *Opus Andreae Mantegnae MCCCCLIIII.* — Sodann ist ein Eufemienbild von Andrea Camassëi zu nennen, wonach Paolo Fidanza einen Stich geliefert hat.

Euphranor, Name eines ausgezeichneten hellenischen Erzgiessers und Malers, der vom korinthischen Isthmus gebürtig war und zwischen Olympiade 104 — 111 blühte. Unter seinen Erzwerken war das Bild des Paris berühmt, in welchem man gleichzeitig den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Ueberwinder Achills ausgeprägt zu sehen meinte. Ferner war namhaft seine Athena, welche durch Quintus Lutatius Catulus nach Rom versetzt ward; seine Latona mit dem kleinen Apollo und der kleinen Artemis auf dem Arme; sein Agathodämon, der bei Plinius *Bonus Eventus* heisst; seine betende Matrone; seine Kliduchos und seine Virtus (Kolossalbilder); sein Hefästos und sein Apollon Patroos. Auch stellte er in Gusswerk den Alexander und Philipp auf Viergespannen dar. Eben so vorzüglich wie im statuarischen Erzguss war Eufranor in der monumentalen Malerei. In der Halle auf dem Kerameikos zu Athen sah man von seiner Hand die zwölf Götter, den Theseus, die Demokratie und den Demos, und das Reitergefecht der Athener gegen Epaminondas bei Mantinea. Als er die zwölf Götter zu malen hatte, suchte er in Athen herum nach einem Vorbilde für den Zeuskopf; da hörte er, dass in einem Erziehungshause eben die Rhapsodien Homers vorgetragen wurden; schnell lenkte er seinen Schritt dahin, und grade vernahm er die Schilderung des Olympiers, der die ambrosischen Locken schüttelt, wodurch Eufranor dermaasen begeistert ward, dass er sofort hin in die Halle des Kerameikos eilte, um unter dem frisch empfangenen Eindrucke das olympische Haupt zu malen. Auch in Efesus sah man Gemälde Eufranors; man nennt einen Odysseus, der sich wahnsinnig stellt und einen Ochsen mit einem Pferd zusammenspannt; einen Feldherrn, der sein Schwert einsteckt etc. — Eufranor scheint ein kräftiger Farbengeber gewesen zu sein, denn nach dem Urtheile der Alten war sein Theseus mit Fleisch, der des Parrhasios aber mit Rosen genährt. An der Juno im Zwölfgötterbilde wurde vornehmlich die Farbe des Haares gepriesen. — Ausserdem wird Eufranor auch als Autor genannt, der über die Regeln der Symmetrie und über das Farbenwesen geschrieben habe.

Euphrosyne, eine der drei Grazien; s. den Art. über die Grazien-Trias. Ferner trägt den Namen Euphrosyne eine altchristliche Heilige, die als Mönch verkleidet 38 Jahre lang in einem Kloster zu Alexandria lebte, um für eine Verletzung der ehelichen Treue zu büssen. Sie starb im J. 470. Nach einer andern Version der Legende entfloh die heil. Euphrosyne, weil sie heirathen sollte, aus dem älterlichen Hause und trat mit Mönchsgewand in ein Mönchskloster, um den Nachforschungen ihres Vaters zu entgehen. Erst auf ihrem Todtenbette fand dieser sie wieder.

Eduard Steinle zu Frankfurt am M. hat in einer grossen Zeichnung, die sich beim Rath Schlosser auf Neuburg befindet, mehre Momente aus der Euphrosynenlegende in fortlaufenden Gruppen — nach Art der sieben Freuden Mariens von Hemling — geistreich zusammengestellt. Wärme der Empfindung und verständige Behandlung der Form sichern dieser Composition ihren Werth. Gestochen ward das Steinle'sche Leben der heil. Euphr. durch den Frankfurter E. E. Schäffer, dessen gediegene Arbeit in guten Drucken auf chinesischem Papier in qu. Royalfolio vorliegt.

Eupompos, berühmter Maler aus Sikyon, bei welchem Pamfilos, der Lehrer des Apelles, in die Schule ging. Das Ansehn des sikyonischen Meisters war so gross, dass man seinetwegen die Malerei, die vor ihm in die asiatische und helladische Schule getheilt wurde, in drei Schulen theilte: in die ionische, attische und sikyonische. So gilt denn Eupompos als Stifter der dritten hellenischen Malerschule. Seine Blüte fällt um die 94. Olympiade, in welcher Zeit auch Zeuxis und Parrhasios lebten. Bezeichnend für die Richtung der sikyonischen Schule ist das Anekdoton, wonach Eupompos, von seinem Schüler Lysippos gefragt, welchen Meister er zur Nachahmung wählen solle, auf die Volkshaufen des Marktplatzes hinwies.

Euripides, nach Aeschylos und Sofokles der berühmteste hellenische Tragiker, war gebürtig von der Insel Salamis, wo er am Siegestage der berühmten Seeschlacht (Olympiade 75. 1., nach unsrer Rechnung: 5. Okt. 480 vor Chr.) das Licht der Welt begrüsste. Seine Aeltern waren mit vielen andern Athenern beim Herannahen der Perserflotte nach jener Insel geflüchtet, von wo sie indess bald nach dem Seesiege über die Perser nach Athen zurückkehrten. Der Knabe erhielt eine sorgfältige Erziehung, die sich namentlich auf die gymnastischen Künste erstreckte, in denen er solche Gewandtheit erlangte, dass er einst an den Panathenäen einen Wettpreis da-

vortrug. (In früher Jugend soll Eur. auch die Malerei geübt haben; wenigstens wurde ein angebliches Gemälde desselben später zu Megara gezeigt.) Als Jüngling schloss er sich bald dem Anaxagoras an, dem Filosofen von Klazomenä, der damals zu Athen mit grossem Beifall lehrte. Später hörte er auch den Prodikos und Protagoras, und mit Sokrates schloss er innige lebenslängliche Freundschaft. Auf seine Lebensweise hatte der Umgang mit dem klazomenischen Filosofen so entschiedenen Einfluss, dass der Schüler des Anaxagoras schon an seinen Aeusserlichkeiten leicht erkannt ward. Er war mürrisch, finster und wenig zugänglich. Seiner Neigung zu filosofischen Untersuchungen gesellte sich die Liebe zur tragischen Poesie. Noch als Efeb von 18 Jahren schrieb er schon mehre Dramen, die er indess erst in seinem 25. Jahre auf die Bühne brachte. Von dieser Zeit an widmete Euripides unausgesetzt mit den gleichzeitigen Tragikern Sofokles, Aristarchos, Ion, Achäos, Xenokles und Andern seine Thätigkeit dem Athener Theater. Er schrieb nicht weniger denn 75 Stücke, siegte aber in seinem Leben nur mit vier Stücken über seine Bühnenrivalen. Sein grösster Feind war zuletzt Aristophanes, dessen Froschkomödie namentlich gegen die Euripideische Dichtungsweise gerichtet ist. Satt seiner häuslichen Verhältnisse (seine erste Frau, Chörine oder Chörille, mit der er drei Söhne gezeugt, hatte er als Ungetreue verstossen müssen, sein zweites Weib aber, Melitto, war selbst davongelaufen) und müd der beständigen Spöttereien der Komiker (die sich über seinen in vielen Tragödien — besonders im Hippolyt — expektorirten Weiberhass und über seine häufige Maschinenanwendung zur Wegbringung der Helden und Heldinnen lustig machten) entfernte sich der schon in hohem Alter stehende Euripides aus Athen, nachdem kurz zuvor sein Orest über die Bühne gegangen. Er begab sich nach Pella in Makedonien, zum König Archelaos, der an seinem Hofe schon mehre Dichter und Künstler (den Epiker Chörilos, den Tragiker Agathon, den Musiker Timotheos und den Maler Zeuxis) um sich versammelt hatte. Unter diesen Männern lebte Eur. ausgezeichnet und hoch geehrt vom Könige, dem zu Ehren er sein letztes Drama „Archelaos" schrieb. Nur kurze Zeit war er die Zierde des makedonischen Hofes, denn bald erfolgte sein Tod. (Olymp. 93, 4. = 405 vor Chr. Er erreichte also ein Alter von 75 Jahren.) Sofokles, der den Euripides nicht lange überlebte, soll in Athen des Dichters Tod öffentlich betrauert haben, indem er die Schauspieler in Trauergewändern auf die Bühne führte. Athen schickte vergebens eine Gesandtschaft nach Makedonien, um die Gebeine des berühmten Mitbürgers zu erhalten; König Archelaos verweigerte sie und so blieben sie zu Pella. Die Athener ehrten nun Euripides Andenken durch einen Kenotaf am Wege nach dem Piräus. Gleichzeitig offenbarte der Tyrann von Syrakus, Dionys, seine Verehrung des Dichters, indem er von den Erben des grossen Todten das Saiteninstrument, die Schreibtafel und den Griffel um ein Talent aufkaufte und diese Dichterreliquien im Musentempel zu Syrakus niederlegte. Später setzte der Rhetor Lykurg dem Euripides ein Standbild im Athenischen Theater. Vielleicht war der Kopf dieser Statue das Vorbild

(Nach einer antiken Büste im Kapitolinischen Museum.)

für die vielen nachmals beliebten Büsten des Dichters, deren einige noch aus dem Alterthum übrig sind. Wir theilen eine solche, die man im Kapitolin. Museo trifft, im Holzschnitt mit. Auch ist glücklicherweise eine als Euripides beglaubigte Marmorstatuette auf uns gekommen, Nr. 65 im Louvre (nach der *Descr.* des *Musée royal* von 1830). Vergl. Winckelmanns *Mon.* 168. Clarac *pl.* 294. — Mehre schöne Sagen, die sich an Euripides Leben und Tod knüpfen, dürfen hier nicht übergangen werden, wenn sie auch wenig oder nichts Historisches enthalten. So heisst es z. B., dass Eur. auf der Insel Salamis eine Grotte mit der herrlichsten Aussicht aufs Meer gehabt und unter den erhabenen Eindrücken von Himmel und See seine Tragödien gedichtet habe. Ueber sein Ende berichtet die eine Sage, dass er auf einer Jagd, die der Makedonierkönig veranstaltete, von den Hunden zerrissen worden sei, welchen Tod ihm zwei neidische Hofdichter des Königs Archelaos, Arridäos und Krateuas, bereitet hätten; wogegen eine andre wahrscheinlich durch den Inhalt der Thesmoforiazusen entstandne Sage behauptet, dass ihn die Weiber wegen der Schwarzmalung ihres Geschlechts in seinen Tragödien oder wegen seiner Liebe zu schönen Knaben des Archelaos zerrauft und zerrissen hätten. Aecht ist die den Dichterruf des Euripides in das schönste Licht stellende Erzählung, wonach er bei seinem Aufenthalte zu Magnesia in Thessalien (von wo ihn König Archelaos nach Makedonien rief) als öffentlicher Ehrengast angesehen und aller Abgaben enthoben ward. Von der starken Verbreitung seiner Poesieen unter dem Volke zeugt der Plutarchische Bericht (in der *vita Nic. c.* 29), wonach in Sicilien gefangene Athener ihre Rettung und ihren Unterhalt einzig der Kenntniss euripideischer Tragödien verdankten, indem die Sicilier von den vorgetragenen vortrefflichen Stellen dieser Stücke gerührt und entzückt wurden. — Das dichterische Verhältniss des Euripides zu den beiden andern grossen Tragikern der Hellenen wird treffend durch Friedrich Jacobs mit folgenden Worten bezeichnet: „Aeschylos stellt Ideale kühner, oft übermenschlicher Wesen auf; Sofokles Ideale von Würde und Schönheit; Euripides grösstentheils Menschen des gewöhnlichen Lebens. Der Erste erfüllt uns mit Staunen; Sofokles mit dem Gefühl der Grösse; Euripides mit dem Gefühle des Mitleidens. Jener ist erhaben; dieser schön; der Letzte rührend.“ — Auch ist an das Wort des Aristoteles zu erinnern, der den Euripides (in dessen Dramen man stets den Rhetor und Filosofen hört und den tiefen Karaktermaler bewundert) für den tragischsten Dichter erklärt. Unter allen Zuständen des Menschengemüths aber sind es Liebe und Wahnsinn, welche Eur. am Liebsten und Ergreifendsten geschildert.

Europa, nach Iliade XIV. 321. eine Tochter des Fönix, also eine Autochthonin Föniziens, nach andern Angaben aber eine Tochter des Agenor. Sie ward vom kretensischen Zeus geliebt, der als schöner blendendweisser Stier sich unter die Heerde mischte, welche am Meeresstrande weidete, wo die reizende Fönizierin lustwandelte. Der schmucke, sich sehr sanft stellende Stier verleitete die Jungfrau, dass sie ihn liebkoste und sich auf den Rücken des so fromm vor ihr Niedergefallenen setzte. Kaum aber war dies geschehn, so erhob sich der Gottstier mit der holden Last, rannte mit ihr ins Meer und schwamm von der fönizischen Küste nach Kreta, wo er sie in die Diktäische Grotte oder den Fluss Lethäos hinaufführte und an dessen Ufer bei Gortyn unter einer immergrünen Platane niederlegte. Hier zeugte der kretische Gott mit ihr den Minos, den Rhadamanth und den Sarpedon. Auch zu Teumessos in Böotien befand sich eine Grotte, wohin Zeus die Europa entführt haben sollte. Laut den Mythografen Apollodor und Hygin sandte Agenor seine Söhne Fönix, und Kadmos aus, die ihre Schwester vergebens suchten und selbst nicht wiederkehrten. Nach andrer Sage ist es kein verwandelter Zeus, der die fönizische Schöne entführte, sondern ein vom Zeus nur gesandter Wunderstier, der sogen. kretische Stier, nämlich ein von Poseidon seinem Bruder Zeus zur Verfügung gestellter Seestier, der nach Sidon schwamm und nach Vollführung des Mädchenraubes unter die Sterne versetzt ward. Herodot erklärt die Sache damit, dass die ersten Feindseligkeiten zwischen Hellenen und Barbaren in Weiberraub bestanden hätten, indem von den Föniziern die Io, Tochter des Argiverkönigs Inachos, nach Aegypten entführt und von den Hellenen (Kretern) zur Rache dafür die Tochter des Fönizierkönigs geraubt worden sei. (Ueber die mythische Ableitung des Namens unsers Welttheils von jener Fönizierin ist billig zu schweigen; der Name ist nur ein zufällig gleicher; die kleinasiatischen Griechen bezeichneten nämlich, bevor noch an einen Welttheil gedacht ward, mit *Εὐρώπη* das weitgedehnte hellenische Küstenland.) — Zahlreich sind die antiken Darstellungen der vom Stier getragenen, vom Gewande bogenförmig umflatterten Gestalt der Europa. Berühmt war eine Bronzestatue des Pythagoras, welche die E. auf dem Zeusstiere vorstellte. Auf Münzen von Gortyna sieht man E. vom Stier getragen, dann auf der Platane am Lethäos

sitzend, welche aus dürren Zweigen sich neu zu belauben scheint; ferner erscheint Zeus als Adler neben ihr, auch ihrem Schoose sich anschmiegend. Auf dem Stiere, mit flatterndem Gewande, sieht man sie auch auf spätern Münzen von Sidon und auf Denaren der *gens Volteia*, sowie auf Vasengemälden und Gemmen. Ein schönes Gemmenbild der Europenentführung ist nach Nahls Zeichnung im Stich von Heinrich Guttenberg bekannt. Auch die neuere Kunst, zumal die Malerei, hat viel den Europenraub behandelt. Verliebt war in diesen Stoff besonders Paul Veronese, von dem man drei verschiedene Compositionen dieses Gegenstandes in zahlreichen Exemplaren gemalt vorfindet. Ein gerühmtes Exemplar sieht man im Kapitolin. Museo. Obgleich es in der Composition Verdienst hat, kann man diesem Bilde doch keinen rechten Geschmack abgewinnen. Die Attitude des Stieres, welcher den Fuss der Schönen leckt, ist gar komisch. Die Farbe ist bunt und schillernd, aber nicht kräftig. Berühmt ist ferner das Fresko Veronese's (Paul Cagliari's) im Dogenpalaste Venedigs. — Ein namhaftes Bildwerk des Europenraubs hat man von Benvenuto Cellini im Pal. Valentini zu Rom. — Sodann ist Albani als Europenraubmaler zu nennen; von ihm findet man ein solches Bild z. B. in der Leuchtenbergschen Gall. zu München. Nach ihm stach Jakob Frey 1732 ein Blatt gleichen Inhalts. Auch Franz Bassano (s. Berl. Mus.) hat diesen Stoff anziehend gefunden, lediglich aber, um ein göttliches Viehstück daraus zu machen. Seitens der französischen Kunst verdient eine durch Louis Cars gestochene Darstellung Jupiters und Europens von Pierre Mignard angeführt zu werden.

Eurus, griech. Euros, heisst der Ost- oder vielmehr Südostwind, der den Hellenen schwüle drückende Regenluft brachte und schwere Gewitter herbeiführte. Am Windthurm zu Athen ward er mit zurückfliegendem Haar, verworrenem Bart und mürrischen Mienen dargestellt.

Euryalos, Beiname des Apollo und Name mehrer mythischer Helden, unter welchen der Sohn des Mekisteus der Berühmteste ist. Er war einer der Epigonen, welche Thebä eroberten; ein wackerer Ringer und Krieger, der bei den Leichenspielen des Oidipos in Thebä über alle Mitkämpfer siegte; doch ward er im Ringen durch Epeios überwunden. Mit Diomedes zog er gen Troja, wo er als einer der tapfersten Heroen den Ofeltios, Dresos, Aesepos und Pedasos erschlug. Polygnot stellte ihn in der Lesche zu Delfi verwundet dar. Auch sah man dort seine Statue zwischen den Standbildern des Diomedes und Aegialeus. (Der Fabulist Apollodor führt diesen Euryalos auch unter den Argonauten auf.) In der Odyssee trägt denselben Namen ein fäakischer Heros, ein Sieger im Ringen, der den Odysseus kränkte, aber mit demselben sich wieder versöhnte und ihm ein Schwert schenkte. (Odyss. VIII. 115. 127. 400.)

Eurydike, eine Nymfe und Geliebte des thrakischen Sängers Orfeus. Fliehend vor dem sie verfolgenden Aristäos, trat sie auf eine im Grase versteckte Schlange, deren Biss ihr den Tod brachte. Um seine Geliebte wiederzuerlangen, stieg nun Orfeus in die Schattenwelt hinab und bewirkte durch die Zaubergewalt seiner musischen Künste, dass die unterirdischen Gottheiten ihm erlaubten, die Gattin zur Oberwelt zurückzuführen, mit der einzigen Bedingung, dass er sich nicht nach ihr umsehen dürfe, bevor er die Oberwelt wieder erreicht habe. Berückt von der Ungeduld seines Liebverlangens sah er gleichwohl zurück, und sofort war Eurydike wieder zu den Schatten verschwunden. Untröstlich darüber versuchte Orfeus noch einmal den Gang in den Hades, aber diesmal blieb Charon unerbittlich. — Von antiken Darstellungen ist ein berühmtes Marmorrelief mit griechischen Beischriften im Museo Neapels zu nennen. Orfeus, vorwitzig umgewandt, blickt die so schnell wiedergefundne als wiederverlorne Eurydike schmerzvoll an, während Hermes Psychopompos hinter ihm steht und zur Trennung mahnt. Die Namensbeischriften dieses schönen Bildwerks sind in ächtgriechischen Zügen eingegraben; interessant dabei ist, dass nur Eur. nach gewöhnlicher Sitte geschrieben, dagegen Hermes in kleiner Abweichung als *ΗΡΜΗΣ* und Orfeus nach einer hin und wieder auf Vasen bemerklichen Sitte der Richtung der Person entsprechend rückwärts geschrieben ist. Nach diesem so frei und grossartig angelegten als vortrefflich ausgeführten Relief sind auch noch zwei sehr gute antike Nachbildungen vorhanden, eine in der Borghesischen Sammlung mit den völlig abweichenden Ueberschriften *Amphion, Antiope, Zethus* (vergl. Winckelmanns *Mon. ined.* 85.) und die andre in der Albanischen Samml. (vergl. Zoëga's *Bassir. I.* 42). Unter neuern Bildwerken dieses Gegenstandes ist namhaft ein kleines Bronzerelief von Peter Vischer, welches aus der Naglerschen Samml. in die Berliner Kunstkammer übergegangen ist. Es misst 6¼ Zoll Höhe bei 4¼ Zoll Breite und stellt die beiden Liebenden auf ihrem Wege aus der Unterwelt dar. Beide sind nackt. Zur Rechten schreitet Orfeus vorauf,

die Geige spielend; er wendet sein Gesicht nach der Gemahlin zurück, die hinter ihm steht und ihn gleichfalls anblickt. Mit der niederhängenden Rechten und mit der Linken, mit der sie dem Gatten winkt, hält sie einen Schleier, der vom Winde nach der Tiefe zu getrieben wird. Neben ihr brechen die Flammen des Orkus hervor. Ueber den Figuren ist eine erklärende Inschrift, aus zwei latein. Distichen bestehend und erhaben gearbeitet. Daneben, etwas tiefer und ebenfalls erhaben, sieht man Vischers Monogramm: zwei Fische mit einem kurzen Spiesse durchstochen. In diesem merkwürdig schönen Werkchen ist der Moment der Begebenheiten aufs Lebendigste und mit dem zartesten Gefühle aufgefasst. Noch schreitet Orfeus mit gemessenem Schritt vorwärts, aber eben hat der bittende Ruf der Gattin sein Ohr erreicht, und über die Schultern hinweg, deren Hand den Bogen führt, wendet er das Antlitz der langentbehrten Geliebten zu. Schüchtern, wie eben erst zum neuen Leben erwacht, steht sie hinter ihm, das Antlitz mit Sehnsucht dem Gatten zugeneigt, und schon ist es, als ob ihr Körper seitwärts, von dem Gatten hinweg, dem eben verlassenen Abgrunde aufs Neue zugezogen werde. Die dreifache Bewegung in der Gestalt des Orfeus (durch das Schreiten, Spielen der Geige und Umwenden des Hauptes hervorgebracht) steht im schönsten Kontraste zur Ruhe der Eurydike, bei der nur das Neigen des Hauptes, das Winken mit der Linken als Ausdruck des Moments erscheint. Die Körper selbst sind von edelster Bildung, aber nicht nach einem allgemeinen Idealschema, sondern zugleich ganz individuell, ja nationell gehalten. Der Körper des Orfeus hat etwas Herbes und Straffes in der Formenbildung, was, ohne irgend hart und trocken zu erscheinen, der Gestalt des trauerreichen Sängers das für diese Scene so nothwendige ernste Gepräg gibt. Auch macht sich in seinem Gesicht ein herber, an Entsagung mahnender Zug bemerkbar; die Wangen sind nicht mehr in jugendlicher Fülle gerundet, und doch ist die Bildung des Ganzen von eigenthümlich edler männlicher Schönheit. Um so zarter und weicher erscheint die Gestalt der Eurydike. Hier liegen ganz diejenigen vollen Formen zu Grunde, welche man von den nackten Weibsfiguren altdeutscher, besonders Dürerscher Kunst her kennt, und zumal das Gesicht verleugnet auf keine Weise das volksthümliche Gepräg. Aber mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet! Denn in solcher Läuterung und Vollendung sind sie vielleicht nie auf Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erschienen. Es ist der zarteste süsseste Fluss in diesen Linien, der durch den leisen Wechsel derselben, indem das Körpergewicht etwas mehr auf dem einen als auf dem andern Fusse ruht, nur in einer um so reizvollern Weise hervorgehoben wird. Das Verständniss der Körperbildung ist durchaus meisterhaft; die Gelenkbewegungen sind vollkommen frei und leicht; namentlich aber hat Vischer in dem scharfen Umwenden des Orfeuskopfes, während der Körper die entgegengesetzte Bewegung verfolgt, den gültigsten Beweis seiner vollkommenen Herrschaft über die Mittel der Darstellung geliefert. Der flatternde Schleier der Eurydike, wie durchsichtig im zartesten Relief gearbeitet, scheint von Luft erfüllt; dennoch bewegt sich auch hier das Linienspiel in gesetzmässiger Weise, sogar an den sonst üblichen Styl der Nürnberger Kunst erinnernd. (Vergl. die Beschreibung der Kunstkammerschätze Berlins von Franz Kugler, der dieses Erzwerkchen in die Periode der schönsten Entwickelung Peter Vischers — um 1520 — setzt.) — Von Marcantonio hat man ein zeichenloses Blatt: die Holung der Eurydike aus der Unterwelt, nach eigener (wie Bartsch glaubt) oder nach raffaelischer Zeichnung (wie Ottley annimmt, der namentlich in der Eurydikengestalt die Hand des Urbinaten erkennt). Hoch 6 Z. 6 L., br. 5 Z. — Ein herrliches Gemälde von Nicolas Poussin im Louvre zeigt uns die vom Peneus durchströmte Landschaft mit Orfeus im Vorgrunde, auf dessen Gesang einige Mädchen lauschen, während Eurydike von der Natter gebissen wird. In der Landschaft von den edelsten Linien, worin die Sonnenuntergangsbeleuchtung malerisch durch Wolken unterbrochen wird, bringt ein kühler, satter, tiefer Ton die Stimmung einer wehmüthigen Ruhe erhabenster Art hervor, womit die Figuren in Linien und Farben unvergleichlich zusammenstimmen. Gestochen findet man Poussins Tod der Eur. von Duprel im Musée Napoléon, ferner in E. Baudet's Hauptfolge poussinscher Geschichtlandschaften.

Noch eine andre Eurydike kommt in Darstellungen vor, nämlich die Gemahlin des Königs Kreon von Thebä. So auf dem Relief einer etruskischen Alabasterurne mit der Darstellung der Blendung des Oidipos nach der Euripideischen Tragödie dieses Namens. Oidipos in der Mitte am Boden knieend wird von Lajos Dienern gehalten und seiner Augen beraubt; zur Linken sieht man Kreon, der diese Strafe über ihn verhängt, und dessen Gattin Eurydike, während zur Rechten Jokaste, mit ihren zwei Söhnen vom Oidipos, jammernd und fürbittend herbeieilt. Vrgl. Inghirami: *Mon. Etr. Ser. I. P. II. tav.* 71.

Eurypylos, König der Keteer, erscheint abgebildet auf Münzen von Pergamos. Siehe Mionnet's *Suppl. V. pl.* 4, 1.

Eusebius, Name zweier Märtyrer und eines griechischen Kirchenvaters. Eusebius, Bischof von Rom unter Konstantins Mitkaisern Maximin II., Licinius und Maxentius, erlitt sein Martyrium im J. 310. Weil er nach vielen Peinigungen mit einer bleiernen Keule getödtet worden, erhält er letztere zum Attribut. — Eusebius von Samosata, eifriger Gegner der Arianer, soll von einer Arianerin, als er über die Strasse ging, mit einem Dachsteine tödlich getroffen worden sein. Kurz vor seinem 369 oder 379 erfolgten Tode soll er seiner Partei das Versprechen abgenommen haben, jede Nachforschung nach dem Mörder zu unterlassen. Auf Abb. trägt er den Dachziegel als Marterzeichen in der Hand. — Der dritte und berühmteste Eusebius (mit dem Beinamen Pamphili, womit seine Freundschaft zum Presbyter und Märtyrer Pamfilus zu Cäsarea bezeichnet wird) war um 264 in Palästina geboren, ward 315 zum Bischof von Cäsarea gewählt und starb als solcher im J. 340. Dieser vielseitig gebildete und gelehrte Mann nahm lebhaftesten Antheil an den kirchlichen Streitigkeiten seiner Zeit und entschied sich zuletzt für den Arianismus. Die ausserordentliche Geltung, die sein Name erlangt hat, beruht auf seinem Schriftstellerthum. Wir besitzen von ihm eine Kronik, die bei dem Verlust aller ähnlichen Werke der Alten für die Zeitrechnung und Geschichte des ganzen asiatischen, griechischen und römischen Alterthums von grossem Werth ist. Dies Werk ist nur in einer armenischen Uebersetzung vollständig vorhanden; das erste Buch enthält die Geschichte aller Völker und Staaten, ethnografisch geordnet, in bündiger Angabe der Hauptereignisse von Erschaffung der Welt bis zum Jahr 325 nach Chr. und ist mit manchen Fragmenten verlorner Geschichtswerke wie des Berosus, Manetho, Alexander Polyhistor u. A. ausgestattet; das zweite Buch besteht in synkronistischen Tabellen, in welchen vom Jahre der Berufung Abrahams an, d. i. 2017 vor Chr., die Namen aller Fürsten von zehn zu zehn Jahren nebst Angabe der bedeutendern Ereignisse verzeichnet sind, wobei hauptsächlich ein Werk des Sextus Julius Africanus benutzt ist. Tiefe Blicke in die Mythologie und Filosofie der Alten gewährt seine „Vorbereitung zur evangelischen Beweisführung“, in welchem Werke uns zugleich zahlreiche Bruchstücke aus nun verlornen klassischen Autoren erhalten sind. Hier sucht nämlich Eusebius die Vorzüge der evangelischen Lehre durch Genüberstellung der Ansichten heidnischer Autoren ins Licht zu setzen, und so sammelt und beurtheilt er in den sechs ersten Büchern dieses Werks die verschiednen Meinungen der Hellenen, Fönizier, Aegypter etc. über die Welt und deren Ursprung, über Gott und göttliche Dinge, über das Schicksal etc., entwickelt dann in den neun folgenden Büchern die Religionslehre der Juden, aus welcher er alle Weisheit der Hellenen ableitet, und weist zuletzt auf die Unsicherheiten und Widersprüche in den heidnischen Filosofemen hin. An dieses Werk schliesst sich der „Evangelische Beweis“, eine mit dem heidnischen Alterthum in keiner nähern Berührung stehende Schrift, wovon noch zehn Bücher vorhanden sind. Sodann hat man von Eusebius Märtyrergeschichten und die erste Kirchengeschichte, welches berühmte Werk durch Rufinus ins Latein übertragen ward.

Euseus, Einsiedler bei Sierravalle im 14. Jahrhundert, wird mit Schuhmacherei beschäftigt dargestellt.

Eustachio, Fra, ein Dominikaner und geschickter Miniaturist, von dem ein Psalter mit Bildern aus dem J. 1505 im Chore der Markuskirche zu Florenz bewahrt wird.

Eustachius, der Heilige, wird als römischer Feldherr dargestellt, der neben sich auf der einen Seite einen Hirsch mit dem Kruzifix, auf der andern einen feurigen Ofen hat, oder auch nur diesen letztern, und statt des Hirsches ein Hirschgeweih mit dem Kruzifix in der Hand. Laut der Legende hiess Eustachius, als er noch Heide war, Placidus, hatte als gemeiner Söldner unter Vespasian und Titus gedient und sich bei der Eroberung Jerusalems ausgezeichnet. Auf einer Jagd (Kristenverfolgung unter Domitian und Nerva) erschien ihm einst ein weisser Hirsch (kristlicher Priester), der sich willig fangen liess, aber dabei ein Kristbild entgegenhaltend in die Worte ausbrach: „Placidus, was verfolgst du mich?“ Diese Scene wirkte so ergreifend auf den römischen Krieger, dass er sich von Stund an dem Kristenthum zuwandte. Er empfing mit Weib und Kindern die Taufe, wobei er den neuen Namen Eustachius annahm. Bald nachher kam ein Leiden nach dem andern über ihn. Er verarmte, lag mit den Seinen lebensgefährlich krank, und endlich ward auch seine Frau ihm entführt. Mit seinen beiden Kindern auswandernd kam er eines Tags bei einem reissenden Wasser an; während er nun das eine Kind hinübertrug, wird ihm inzwischen das zurückgelassene von einem Löwen geraubt, und als er zurückkommt, um dieses zu holen, sieht er es im Rachen des grimmigen Raub-

thiers, eilt schaudernd zurück und findet auch das Uebergesetzte nicht mehr, denn ein Wolf hat es unterdess gepackt und davongetragen. So entsetzlich der Kinder beraubt, pilgert der tiefgebeugte nun doppelt arme Eustach von Ort zu Ort und findet endlich, gleicherweise vom Hunger wie vom Kummer gepeinigt, sein Unterkommen bei einem reichen Herrn, dem er 15 Jahre hindurch als Taglöhner dient. Kaiser Trajan, auf das Loos des frühern Helden aufmerksam gemacht und sich der Kriegsthaten desselben erinnernd, lässt ihn aufsuchen und ernennt ihn zum Feldherrn. Als solcher findet Eustach in einem glücklichen Kriege sein Weib wieder. Triumfirend zieht er in Rom ein, aber als er nach herkömmlicher Weise den Göttern die Dankopfer bringen soll, verweigert er dies. Hieran erkennt man ihn als Kristen, entsetzt ihn aller seiner Würden und verbrennt ihn endlich, da er allen Versuchen der Zurückführung zum Götterthum widersteht, sammt seinem Weibe in einem glühenden Ofen (119 n. Chr.). Eine Variante der Legende besagt, dass seine Kinder durch ein Wunder aus den Rachen des Löwen und Wolfes errettet worden seien, dass er sie auf seinem glücklichen Feldzuge wiedererlangt und dann mit ihnen und der Mutter die Marter in einem aus Erz geformten glühenden Stiere erlitten habe. — Darstellungen dieses Heiligen von Hans Burgkmair (St. Eustach mit St. Liborius in der Münchner Pinakothek), Albrecht Dürer (das kostbar gestochene Eustachiusbild, das sonst auch St. Hubert benannt wird), Agostino Carracci (Nr. 55 der ersten Abth. der Gemäldegall. in den Studj zu Neapel), Rubens und Jan Breughel (Landschaft mit St. Eustach im Madrider Museo). Die frühesten, aber auch unerquicklichsten Eustachbilder findet man in byzantinischen Bilderhandschriften. Diese zeigen stets die Bratscene des Heiligen mit Frau und Kindern im erzenen Ochsen.

Eustasius und **Agilus** werden als Schüler und Sendlinge des heil. Kolumban genannt, jenes Bavarenapostels, welcher dem Wodan geweihte Gefässe durch blosen Anhauch umzustossen verstand. Sie waren in den ersten Decennien des 7. Jahrhunderts im Baierland thätig. Vorgestellt sind sie als Baiernbekehrer in einem der kleinern Fresken auf Goldgrund, welche als obere Bilderreihe das Mittelschiff der neuen Bonifazkirche zu München schmücken.

Eustorgius, ein wenig bekannter Heiliger, dem eine Kirche zu Mailand geweiht ist. Seine Statue sieht man daselbst mit den Standbildern St. Peters und Pauls, St. Thomas von Aquino und der vier Kirchenväter am gothischen, aus karrarischem Marmor vom Pisaner Giovanni Balduccio 1339 gearbeiteten Prachtdenkmale des Petrus Martyr.

Euterpe, s. den Art. „Musen."

Eutropia, eine frühkristliche Heilige, die zu den sieben ersten Kristen und Märtyrern Augsburgs zählt. Zum Zeichen ihres Feuertodes hat sie auf Abbildungen die Fackel neben sich. Dargestellt findet man sie mit dem heil. Affer auf dem rechten Flügel des Ambergerschen Altarwerks im Augsburger Dome.

Eutropius, Bischof und Märtyrer um 308, erhält zu Marterzeichen das Schwert und Schuhe von Erz mit durchgeschlagenen Nägeln (sogen. Stachelschuhe). Neben ihm ein Pfahl oder dürrer Baum, der wieder grün ausschlägt.

Eutropos, einer der ältesten christlichen Bildhauer griechischer Herkunft, der sich vornehmlich mit Sarkofagarbeiten beschäftigte. In dieser Beschäftigung ist er abgebildet auf einem Grabsteine, den man in Rom auf dem Kirchhofe der heil. Helena entdeckt hat. Vergl. Raoul-Rochette's *Lettre à Mr. Schorn* (*p.* 73.) und *Mémoires de l'Institut*, *T.* 13. *p.* 259.

Eutyches, ein hellenischer Steinschneider, der sich auf einer Gemme bei *Bracci T. II. t.* 73 genannt hat. Die eingeschnittene Schrift lautet: *Ευτυχης Διοσκοριδου Αιγεαιος επ.* Wahrscheinlich ist Erophilos, der als Sohn des Dioskurides bekannt ist, ein Bruder dieses Eutyches. Mehre Arbeiten des Letztern zählt Raoul-Rochette auf in seiner *Lettre à Mr. Schorn*, *p.* 42.

Eutychides, Bildgiesser und Marmorbildner aus Sikyon, der um die 120. Olympiade in Blüte stand. Er war ein Schüler des grossen Lysipp. Plinius nennt von ihm ein Erzbild des Flusses Eurotas und ein Marmorbild des Dionysos, welches letztere in den Palast des Asinius Pollio gewandert war. Pausanias kannte von Eutychides eine Erzstatue des Timosthenes, welche als Weihgeschenk zu Olympia stand, und ein „für die Syrer am Orontes" gegossenes und von denselben hochverehrtes Bild der Tyche. Diese Tyche (Glücksgöttin) stand zu Antiochia innerhalb eines Tetrakionion (eines viersäuligen offenen Tempelchens) und stellte sich zugleich als der weibliche Genius Antiochiens dar. Man sah diese Stadtfortuna als eine reich bekleidete Frau mit einer Mauerkrone, in nachlässiger Stellung auf einem Felsen (dem Berge Silpion) sitzend und Aehren oder eine Palme in der Rechten haltend. Vor ihren Füssen erhob sich in Jünglingsgestalt halben Leibes der Fluss Orontes. Um sie stan-

den, sie kränzend, die Könige Seleukos und Antiochos. — Diese Tyche von Antiochia bewirkte durch ihre Vortrefflichkeit, dass ihr in Asien eine Menge Städtegöttinnen (*Τύχαι πόλεων*) nachgebildet wurden. Eine sichere Kopie des eutychidischen Erzwerkes hat sich bis heut erhalten; man sieht sie im vatikanischen Museum. Vergl. Visconti *Mus. Pio-Clem. T. III. pag.* 72 und *tab.* 46 (wonach unser Holzschnitt gefertigt ist). Bemerkenswerth bleibt der Namenszusammenhang zwischen Eutychides und seiner Tyche; ein Umstand, auf welchen zuerst Theodor Panofka, in der Abh. über eine Anzahl antiker Weihgeschenke, aufmerksam gemacht hat. — In der *Anthologia graeca* [*IV*. 12.] wird ein Priap von Eutychides erwähnt; doch bleibt es ungewiss, ob damit der sikyonische Künstler gemeint ist. Es gab noch einen Bildhauer Eutychides, der aus Milet gebürtig und Sohn des Zoilos war; auch hiess so ein griechischer Maler, der bei Plinius in Erwähnung kommt.

Eva, vergl. den Art. Adam. Die dem mosaischen Sagenbericht entsprechenden frühesten Vorstellungen der Urältern, insbesondre auch der Schöpfung derselben, findet man an Sarkofagen der römischen Kaiserzeit (vergl. den Art. „Erdenleben"), an den Wänden der Katakomben, auf Elfenbeintafeln und in Bilderhandschriften römischer und byzantinischer Herkunft. Zu den interessantesten Darstellungen der Menschenschöpfung aus frühkristlicher Kunstzeit gehört das Relief mit griechischen Beischriften, das wir im Art. Elfenbeinarbeit S. 400 mitgetheilt haben. Dasselbe stammt aus dem 4. Jahrh. und enthält links die Erschaffung Adams, rechts die der Menschenmutter, welche der Hüfte des Mannes entsteigt, dazwischen die Scene des ersten Mordes. (Befand sich vormals in der Samml. des Kard. Baruffaldi zu Ferrara.)

Aus den Zeiten mittelalterlicher Kunstblüte sind als Erschaffungsbilder anzuführen: ein Relief von den Schülern Nicola Pisano's an der Hauptseite des Orvieter Domes; ein Basrelief von Giotto oder nach Giotto's Zeichnung am Glockenthurme des Florenzer Domes; ein Wandbild von Pietro di Puccio im Camposanto zu Pisa; ein Marmorrelief von Jacopo della Quercia an dessen Springbrunnen zu Siena; ein Basrelief von Lorenzo Ghiberti an dessen bronzener Prachtthür am Battisterio zu Florenz etc. Sodann aus der Periode der Hochblüte der neuern Kunst: Buonarroti's Fresko im Vatikan (s. folg. Holzschnitt), Raffaels Loggienbild im Vatikan, Giulio Romano's Gemälde (sonst in der Crozatschen Sammlung, gestochen von Jean Heaussart) und die Evenschöpfung von Andrea Procaccini (bekannt durch den trefflichen Stich von Franz Emery).

Unter den unendlich vielen Darstellungen des paradiesischen Paars vor, bei und nach dem Sündenfalle, mögen folgende hervorgehoben werden: die Aeltern der Menschheit am Lebensbaume im Relief des sogen. Pamfilischen Sarkofags (vergl. den Art. Erdenleben); das schöne Relief am Orvieter Dome von einem Schüler Nicola Pisano's, darstellend wie Gott dem Adam und der Eva verbietet vom Baume des Lebens zu essen. (In der Haltung des Schöpfers spricht sich Güte und Würde aus, und in den Figuren des Paares, das zu gehorchen verspricht, ist die Einfalt kindlicher Natur vortrefflich ausgedrückt. Agincourt theilt dieses Bildwerk in seiner Samml. von Skulpturdenkmalen auf Taf. XXXIII. unter Nr. 2 mit.) Adams und Evens Verjagung aus Eden, Basrelief von Jacopo della Quercia am Siener Brunnen. Das Essen von der verbotnen Frucht und die Bestrafung dafür, dargestellt zugleich auf dem Schöpfungsrelief der Ghiberti'schen Bronzethür zu Florenz. Fresko der Vertreibung aus dem Paradiese von Masaccio (s. im Art. Adam). Adams und Evens Flucht aus Eden, Fresko von Michelangelo in der Sixtina, nach der von Raffael danach gemachten schönen Federzeichnung (zuletzt in der Samml. des Sir Th. Lawrence) gestochen von Marcantonio. Die Verführung und Vertreibung von Raffael: 1) Adam an den Baum gelehnt empfängt von der (kaum angedeuteten) Eva die Frucht. Flüchtiger Federentwurf zum Sündenfall, in der Samml. des Sir Th. Lawrence, gestochen in Caylus' und Ottley's Werken. 2) Der Sündenfall. Eva reicht dem am Baumstamme sitzenden Manne die Feige; vatikanisches Loggienbild, gestochen von Tardieu. 3) Ein nur im Stiche von Marcantonio vorhandnes Fallbild, wo Adam links an den Baum gelehnt zwei Aepfel in der Hand hält, während Eva genüber mit der Linken den Baum fasst. 4) Herrliche Composition des Sündenfalls, wo Adam links unter dem Feigenbaume sitzt und Eva rechts stehend mit der Linken einen Zweig hält; Deckenbildchen im Zimmer der Segnatura, gestochen von Solis, Vulbert, Bocquet, Friedr. Müller und Th. Richomme. 5) Vertreibung aus Eden; Loggienbild, gest. von einem anonymen Niederländer des 16. Jahrh., ein 7 Z. 11 Lin. hohes, 8 Z. 8 L. breites Blatt mit der Schrift: *Ejecit Dominus Adam etc.* 6) Der in Sepia getuschte, weissgehöhte und zum Uebertragen quadrirte Federentwurf zu diesem Bilde in der kön. Samml. zu London, gestochen von Metz. 7) Die beiden Aeltern ausserhalb des Paradieses, Adam als Bauer die Eisenhacke handhabend, Eva spinnend mit ihren Kindern; Loggienbild, gest. von Suntach. (Zwei Stiche nach Raffael von Jakob Gole: Verführung und Vertreibung. Eine sehr schöne Handzeichnung nach einer raffaelischen Composition des Menschenpaars von Joh. Gabr. Friedr. Poppel sieht man beim Stecher Geissler zu Nürnberg.) — Gemälde von Albrecht Dürer aus dem J. 1507 im städtischen Museum zu Mainz. — Gemälde von Jan de Mabuse, einst in Karls I. Besitz und noch jetzt in der kön. Samml. zu Kensington. Ein andres nur als Körperstudium zu betrachtendes Bild desselben Meisters, die grossen nackten Gestalten von Adam und Eva bei dem Baume und der Schlange, sieht man im Berliner Museum. — Vom Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug (gest. 1535) ein 5½ Zoll hohes, 3¼ Zoll breites Relief aus feinem gelblichen Marmor, Arbeit von 1514 in der Berliner Kunstkammer: A. und E. unter dem Erkenntnissbaume, um den sich die Schlange emporwindet. Eva fasst mit der Linken einen Zweig und hält die Rechte auf Adams Schulter. (Eva wird grade von vorn gesehn, während Adam dem Beschauer halb den Rücken zukehrt. Neben Adam ein Affe.) Von einem andern Relief desselben Bildners ist ebendaselbst ein Gypsabguss. Hier sitzt Eva unter dem Baume, um dessen Ast die Schlange sich gewunden hat. Adam steht ihr zugeneigt, indem er mit dem rechten Arme den Stamm des Baumes umfasst. Mit dem Krügelchen des Künstlers und der Jahrzahl 1515 am Baumstamme. — Von Lukas Kranach dem Aeltern (gest. 1553) Gemälde dieses Gegenstands in den Gallerien zu Wien, München und Dresden. — Von Hans Holbein (gest. 1554) ein Bild in der städtischen Sammlung zu Basel, das dieser Meister in seinem 19. Lebensjahre (1517) gemalt hat. Eva reicht ihrem Manne den verhängnissvollen Apfel; er schlingt den Arm um sie. Dieser Arm zwar ist miss-

glückt, dagegen das übrige Technische befriedigend und die Auffassung originell. Holbein stellt nämlich unsre Stamm-Mutter nicht in Frauenjahren, sondern als jugendlich unerfahrenes, nach der verbotenen Frucht recht lüsternes Mädchen dar. Der ziemlich ältere Adam ist noch unschlüssig was er thun oder lassen soll; obwohl er besser die Bedeutung des Schrittes kennt, neigt er sich doch zur Nachgiebigkeit. Eva eine Blondine; das Inkarnat nicht blendend, doch zart; die Formen weich und rund. Adam von ganz brauner Gesichtsfarbe. Sonderbar genug hat ihn Holbein mit Schnurrbart, dagegen an Kinn und Backen glatt rasirt dargestellt. — Von Hans Burgkmair (gest. 1559): Geschichte des Sündenfalles in acht Holzschnitten grössten Imperialfolio's. Von Heinrich Aldegrever (gest. 1560) die Vertreibung der ersten Aeltern aus Eden, in der k. k. Gall. zu Wien. Die Landschaft ist mit einer Menge von Thieren, Insekten und Gewächsen ausgeschmückt. 11 Zoll hoch bei 1 F. 4½ Zoll Breite. — Von dem Seviller Meister und geistreichen Nachfolger Raffaels, Luis de Vargas (gest. 1568), ein ausgezeichnetes Bild in der Seviller Kathedrale, das unter der Bezeichnung „*Quadro de la gamba*“ (Schenkelbild) berühmt ist: Adam und Eva, dahinter mehre Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und etliche Kinder, — Alle mit Flehgebärden zur heil. Jungfrau aufschauend, die über ihnen in einer

(*Nach Michelangelo.*)

Glorie schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von höchster Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels dieser Gestalt hat zu jener sonderlichen Benennung des Gemäldes Anlass gegeben. — Von Frans Floris (gest. 1570) zwei Gemälde in der Wiener Gall., das Paar unter dem Erkenntnissbaume und die Vertreibung aus Eden. Beide Bilder 7 F. 7 Z. hoch, 2 F. 8 Z. br. — Von Jan Breughel, dem Sammet- und Blumenbreughel (gest. 1625): zwei Paradiesbilder mit Figuren von Frans Franck und Rubens in der Dresdner Gallerie; ein drittes Breughelsches Paradies in der Gall. zu Pommersfelden. — Von Roelant Savery (gest. 1639) ein mit allen Gattungen von Thieren belebtes Paradies, wo man in der Ferne Adam und Eva mit der Schlange unter dem Baume sieht. Auf Kupfer gemalt im J. 1628. (In der kaiserl. Gall. zu Wien.) — Von Guido Reni (gest. 1642) eine durch den Stich von H. Winstanley bekannte Vertreibung aus Eden. (S. das Werk von Boydell.) — Von Philippe de Champaigne (gest. 1674) eine bemerkenswerthe Darstellung in der Wiener Gallerie: Adam und Eva den todten Abel beweinend. Abel liegt in Evens Schoose; um sie her sind drei kleine Kinder, wovon zwei mit einem Vogelnest spielen, während das Kleinste weinend an die trauernde Mutter sich hängt. Den Hintergrund bildet eine weite Gebirgslandschaft mit den Opferaltären und dem fliehenden

Kain. Dies über 9 F. hohe, 12 F. breite Gemälde datirt aus dem J. 1656. — Von Louis Charles Auguste Couder eine treffliche Schilderung des paradiesischen Paares in der Luxemburger Gall. zu Paris. (War 1822 im Pariser Salon ausgestellt.) — Von Anton Gegenbauer ein zu Rom 1824 gemaltes Menschenpaar mit ihren Kindern nach der Verstossung aus Eden. Es ist dies eine höchst durchdachte Composition; die Formen dieser ersten biblischen Familie sind liebreizend und die Gestalten in Ausdruck und Stellung bedeutungsvoll. Die Farben und deren Abstufungen sind ausserordentlich wahr und zart behandelt. — Von Etex aus Lyon eine seitens der glücklichen Auffassung gerühmte Darstellung des ersten Todes, auf der Lyoner Kunstausstellung 1846 — 47. Nach dem Sündenfalle hat Gott ausgesprochen, dass künftig alles Erdgeborene sterben soll. So stirbt zuerst eine Taube. Adam und Fva betrachten mit Verwunderung und Angst die kleine, regungslos vor ihnen liegende Leiche. Die Modellirung Beider zeugt von guten Studien des Künstlers im Nackten, in den Verkürzungen und im Helldunkel, auch ist die Färbung lobenswerth. Die Köpfe dagegen sind nicht gelungen; es fehlt ihnen an Würde und Ausdruck. Eva erscheint wie eine Kokette, die an nichts weniger denkt als an die todte Taube; vielmehr scheint sie noch immer die farbenschillerde Schlange im Sinne zu haben.

Nachträglich nennen wir noch: von Giovanni Pisano (gest. 1320) die Bildwerke des Sündenfalls und der Vertreibung am schönen Brunnen vor der Kathedrale zu Perugia; — von Baldung-Grün (gest. 1545) Adam und Eva beim Lebensbaume, Holzschnitt in Folio; — von Paris Bordone (gest. 1570) das Paradies in der Venediger Akademie; — von Tintoretto (gest. 1594) Adam und Eva ebendaselbst; — von Thorwaldsen ein Relief: Adam und Eva mit ihren Kindern, ausgezeichnet durch die reinste und kräftigste Schönheit der Körperbildungen; — von Heinrich Hess das Kuppelfresko des Sündenfalls und der Vertreibung aus Eden in der Allerheiligenkirche zu München.

Als Einzelfiguren bleiben bemerkenswerth: die an den Enden der obern Bilderreihe des Genter Altarwerks isolirt angebrachten Gestalten des Adam und der Eva, die hier als Vertreter der versöhnungsbedürftigen Welt stehen, für welche Johannes und Maria als Fürbittende zu Seiten des in der mittelsten Tafel vorgestellten Gottvaters erscheinen (vergl. den Art. *van Eyck*); dieselben isolirten Figuren wiederkehrend zu Seiten eines Madonnenbildes von Jan van Eyck in der Gallerie des Wiener Belvedere (sie stehen hier auf Konsolen scheinbar als blose Schmuckbilder, aber wieder in jener Bedeutung, denn über dem Haupte Mariens ist ganz klein auch der Gottvater angebracht; zugleich aber sieht man hier über der Adamfigur den das Schwert schwingenden Engel und über der Evenfigur den Baum mit der Schlange); — zwei im edelsten Dürerschen Geist ausgeführte, wahrscheinlich von Dürers eigner Hand herrührende Holzstatuetten des A. und der E. im herzogl. Kunstkabinet zu Gotha; — die berühmten Marmorbilder vom Paduaner Andrea Riccio († 1532) im Dogenpalaste, von Tullio Lombardo in S. Giov. e Paolo zu Venedig, von Astolfo di Gino Lorenzi (starb um 1590) an der Fasade von S. Maria presso di S. Celso zu Mailand; — eine ungefähr sechs Fuss hohe Statue der Eva von dem niederländischen Bildhauer van der Veen (ein durch Schönheit der Composition, Eigenthümlichkeit der Auffassung und meisterhafte naturwahre Durchbildung höchst bedeutsames Kunstwerk unserer Zeit, 1841 in Rom vollendet und jetzt im Besitze des Grafen von Egloffstein); eine sehr schöne Evenstatue von dem Amerikaner Hiram Power (welche man 1844 in dessen Atelier zu Florenz sah) etc. etc.

Dem Mittelalter war es besonders wichtig, dass der Name Eva umgekehrt das Grusswort Ave gibt. Man sah darin eine wunderbare Beziehung der Urmutter der sündhaften und erlösungsbedürftigen Menschheit zur Muttergottes, der Gnadenmutter der erlösten Menschheit. Die Erschaffung der Eva bot das Gegenbild zur Heilandsgeburt; Eva ward ohne Zuthun eines Mannes geboren, — Maria aber gebar, wie es heisst, ohne Zuthun eines Mannes. Durch Eva kam die Sünde in die Welt, — durch Maria kam das Heil zur Welt, der Welterlöser. Am Weitesten trieb man das Antitypiren, indem man unter Bezugnahme auf das Typische der Marienempfängniss die Evenerschaffung auf einer Erdkugel darstellte. So wird die Schöpfung des Weibes z. B. auf einem Holzschnitte von Hans Lützelburger geschildert; die Erdkugel ist vom Meere, dieses von Wolken und das Ganze von einem Engelchore umgeben, über welchem Gott Vater thront. — Die typologische Darstellung des Sündenfalles — das paradiesische Paar unter dem Lebensbaume den verderblichen Apfel haltend — durfte schon zu den Zeiten des Athanasius, besonders aber im Mittelalter, in den Vorhallen der Kirchen nicht fehlen; dies Bild sollte den Gedanken andeuten, dass die aus Eden verbannten Nachkommen jener Urältern und Ursünder bei ihrem Eintritt in die kristliche Kirhe mehr als das verlorene Paradies

wiederfänden. Von diesem Bilde (in Mosaik oder al Fresco) hiess die Vorhalle selber häufig das Paradies. Hier waren die schlechtesten und verachtetsten Plätze, bestimmt für die zur Kirchenbusse Verurtheilten; von diesem anrüchig gewordnen Kirchenraume ging dann der Name „Paradies" auf die niedrigsten Plätze des Theaters über.

Evangelisten. — Auf den Bildwerken der frühesten Zeit sind es nur vier Schriftrollen, durch welche die Evangelisten symbolisch dargestellt werden, oder in Bezug auf die vier vom Paradies ausgehenden Ströme (1. B. Mose, 2. 10 ff.) vier Flüsse, die von einem Hügel herabfliessen, auf dem ein Kreuz, das Lamm oder das Monogramm Kristi steht. (Die Vorstellung von vier aus dem Felsen, worauf das Lamm steht, entspringenden Quellen wird schon in den Briefen des Paulinus von Nola erwähnt; sie lässt sich auf Apokalypse 7, 17. zurückführen, und ward offenbar als poetisches vollsinniges Bild statt der nicht genug besagenden Schriftrollen gebraucht, um die vier Evangelien als die immerfliessenden und allen Weltenden zuströmenden Quellen des Kristenthums zu versinnlichen.) Später erhielten die Evangelisten jene aus Ezechiel (1, 5—10.) entlehnten Gestalten eines Menschen, Löwen, Stiers und Adlers, die auch laut der Offenbarung St. Johannis (4, 6. 7.) um den Thron Gottes stehen und gleichsam die Träger desselben sind. Demnach stellten seit dem fünften Jahrhundert die byzantinischen Künstler, sich streng an die biblische Schilderung haltend, dieselben (zuerst in Mosaiken) als Wundergestalten dar, die halb Mensch, halb Thier waren. Jeder Evangelist empfing die altherkömmlichen Cherubsflügel und wurde schreibend oder eine Schreibrolle vor sich habend dargestellt; statt des Menschengesichtes aber, das nur dem Matthäus oder dem Markus verblieb (denn zwischen diesen beiden schwankte man bis zu den Zeiten des Hieronymus, von welchem die jetzt gebräuchliche Vertheilung der Attribute herrührt), hatten die übrigen drei einen Löwen-, Stier- und Adlerkopf und dem entsprechende Füsse. Diese Art der Evangelistendarstellung ist in der griechischen Kirche lange Zeit die allein übliche geblieben. Im Abendlande jedoch begann man seit der letztern Hälfte des Mittelalters die Menschengestalt von der Thiergestalt zu scheiden und die Evangelisten nur in der erstern, gewöhnlich in schreibender Stellung, drei mit jenen Thieren als symbolischen Attributen zur Seite, darzustellen. Demgemäss erscheint nach der Anordnung des heil. Hieronymus St. Matthäus mit einem Menschen oder Engel neben sich (mit jenem nämlich, weil sein Evangelium mit dem Geschlechtsregister beginnt, wodurch an die menschliche Abstammung Kristi erinnert wird); St. Markus mit einem Löwen, dem Symbole der königlichen Würde Kristi (unter Anspielung auf die im Anfange des Evangeliums Marci, Kap. 1, V. 13, erwähnte Wüste, in welcher Kristus mit den Thieren zusammenwar); St. Lukas mit dem Stiere, dem Symbole der Hohenpriesterwürde, weil sein Evangelium mit der Erzählung vom Tempeldienste des Priesters Zacharias beginnt; St. Johannes endlich mit dem Adler, dem Symbole der Gottheit Kristi, in Beziehung auf die Lehre vom Logos, womit das Johanneische Evangelium beginnt. Somit war denn Kristus durch diese vier Evangelisten-Attribute zugleich als Mensch, König, Hoherpriester und Gott versinnbildet, wie dies in einem Pariser Evangelienbuche vom J. 1379 (vergl. Didron's Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu p. 278.) in folgenden Versen angegeben ist:

Quatuor haec Dominum signant animalia Christum;
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
Et leo surgendo, coelos aquilaque petendo;
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.

Zwei der Evangelisten, Matthäus und Johannes, sind zugleich Apostel. Als Märtyrer erhält Matthäus die Hellebarde; sein Fest fällt auf den 21. September (Translatio 6. Mai). Markus ist der Patron Venedigs; sein Fest fällt auf den 25. April (Translatio 31. Januar). Da es mindestens funfzehn Heilige des Namens Markus gibt, worunter „Markus der Eremit" (um das J. 400) vornehmliche Geltung erlangt hat, so wird sich daraus manches in der Legende vom Evangelisten Befremdende als Uebertragung von andern gleichnamigen Heiligen auf den Ersten dieses Namens erklären lassen. — Lukas, dem der 18. Oktober geweiht ist (Translatio 9. Mai), gilt für den Altvater der kristlichen Malerei, daher er häufig madonnenmalend vor einer Staffelei dargestellt wird. In der Empore über dem Altar der *Capella Sancta Sanctorum* im Lateranpalaste zu Rom bewahrt man einen angeblich von Lukas gemalten, von Engeln vollendeten Kristuskopf. Indess erklärt sich das Patronat dieses Evangelisten über die Maler lediglich aus dem Umstande, dass man diese und andre solche Reliquien später Herkunft für den blinden Haufen des Volks zu Ueberbleibseln aus

S. MATHAEVS. · S. MARCVS.

(Nach Friedrich Overbeck.)

dem 1. Jahrh. gestempelt hat. Es gab im 12. Jahrh. einen Mönch Lukas, der sich mit Malerei abgab; in der dickgläubigen Zeit des hohen Mittelalters aber war Alles möglich, auch dass man die Werke des Mönchs dem Evangelisten unterschob, wozu die Namensvetterschaft so leichte Hand bot. In Santa Giustina zu Padua sieht man das Grab angeblich des heil. Lukas Evangelista, das Werk eines Steinmetzen Gualperto Mussato aus dem J. 1315. — Johannes, dem man nicht blos das Evangelium, sondern sehr irrigerweise auch die Apokalypse zuschreibt, erhält in Einzeldarstellungen ausser dem Adler, der ihn als Evangelisten bezeichnet, noch den Kelch mit der Schlange, weil er in der Zeit seines apostolischen Wirkens aus dem Giftbecher, wozu er verurtheilt worden, ohne Nachtheil trank. Er ist Patron von Mecklenburg und Kleve. Ihm ist der 27. Dezember geweiht. Zum Andenken daran, dass er unter Domitian zu Rom vor der Porta latina in Oel gesotten worden, wird der 6. Mai gefeiert.

St. Lukas.
(Nach Peter Cornelius.)

Kunstwerke. Vom Meister der Westchorstatuen des Naumburger Domes (um Mitte des 13. Jahrhunderts): die höchst werthvolle Statue des Ev. Johannes im hohen Chore des Domes zu Meissen. — Von Nicola Pisano († nach 1275) die Evangelisten in den Bogenwinkeln der berühmten Kanzel vom J. 1260 im Battisterio zu Pisa. — Von Thomas de Mutina (um 1350) St. Johannes und St. Veit, Gemälde in der Veitskirche zu Prag. — Von Jacopo da Firenze (um 1370) Deckenbilder der vier Evangelisten in San Miniato zu Florenz. — Von Giovanni di Bartolo acht Darstellungen aus dem Leben des Johannes Evangelista auf einer a tempera gemalten Tafel aus dem J. 1371 in S. Giovanni fuoricivita zu Pistoja. — Vortreffliche Markusstatue aus dem 14. Jahrh. auf dem mittlern Giebel von San Marco zu Venedig. — Von

Giovanni Miretto ein thronender Markus (Zeichen der Venezianerherrschaft) aus dem J. 1420 im berühmten Saale des Palazzo della Ragione zu Padua. — Von Jan van Eyck († 1445) ein schöner Evangelist Johannes, Aussenbild des Genter Altars. — Von Bramantino (um 1450) die Evangelisten in Sta. Maria presso S. Satiro zu Mailand. — Von Maso und Michelozzo di Bartolommeo (um 1450) die vier Evang. in den Flügelfeldern der Bronzethür der Sakristei von S. Maria del Fiore zu Florenz. (Der Lukas ist abgebildet in Cicognara's Storia della Scultura II. tav. 24.) — Von Ghiberti († 1455) Erzstatue des Matthäus in einer Nische an der Kirche San Michele in Orto zu Florenz. — Vom Frate Angelico da Fiesole († 1455) Johannes Evangelista als Geschichtschreiber von Jesu Leiden, Wandbild im Kapitelsaale von San Marco zu Florenz. — Von Donatello († 1466) Statuen der vier Evangelisten im dritten Stockwerke des Giottischen Glockenthurms (die mittlern dieser Statuen sind Bildnisse zweier Freunde des Bildners, der berühmten Zuccone), vier Evang. in der Sakristei von San Lorenzo und die Markusstatue an der Kirche Or San Michele zu Florenz. — Von Hugo van der Goes (um 1470) der Ev. Johannes, stehend und mit der Rechten den Kelch in seiner Linken segnend, woraus sich eine Schlange emporhebt, Figur auf dunklem Grunde, Nr. 549 im Berliner Museum. — Von Baccio da Montelupo (um 1490) Statue des Ev. Johannes an der Kirche Orsanmichele zu Florenz. — Von Dom. Ghirlandajo († 1495) Deckenbilder der vier Evang. in der Chorkapelle von S. Maria Novella zu Florenz. — Aus Perugino's Schule ein St. Markus in der Kirche San Marco zu Rom. — Von Barthel Zeitblom (um 1500) ein kolossaler Johannes in der Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart. — Von Gentile Bellini († 1501) die Predigt des St. Markus zu Edessa in Osrhoëne, ein Hauptbild in der Brera zu Mailand. — Von Filippino Lippi († 1505) Kristus und die vier Evangelisten, Deckenbilder aus dem Jahr 1486 in der Capella Strozzi der Marianovellakirche zu Florenz. — Von Giorgione († 1511) St. Markus den Meeressturm beschwörend, Gem. in der Akademie zu Venedig. — Angeblich von Lionardo da Vinci († 1519) ein Ev. Johannes im Palast Rospigliosi zu Rom. — Von Raffael († 1520) Johannes auf dem Adler sitzend, ein durch den Stich von N. de Larmessin bekanntes Gemälde im Museum zu Marseille; St. Lukas die Madonna malend, schönes Bild in der Accademia di San Luca zu Rom, gestochen von J. Langlois, Corn. Bloemaert und M. Piccioni. — Von Albrecht Dürer († 1528) die herrlichen aus dem J. 1526 datirenden Gestalten des Johannes und Petrus, Markus und Paulus, im Landauerbrüderhause zu Nürnberg, gestochen von Albrecht Reindel. — Angeblich von Bagnacavallo († 1542) die vortrefflichen vier Evangelisten, welche man unter Nr. 69—72 in der städtisch-hemmerleinschen Samml. zu Bamberg sieht. — Von Giulio Romano († 1546) die vier Evang. auf Wolken sitzend, gestochen von Agostino Veneto [Agostino de' Musi]. — Von Bernard van Orley († 1550) St. Lukas die Maria mit dem Kristkind malend, Hochaltarbild mit grossartiger Architektur und Perspektive in St. Veit zu Prag. — Von Hans Burgkmair († 1550) eine grosse Schilderung des Johannes auf der Insel Patmos in der Münchner Pinakothek (drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes, zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Muttergottes, sich zum Schreiben anschickt; umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen etc.); sodann ein sehr schöner Holzschnitt [in Folio] aus dem J. 1507, mit der Darstellung des Marienmalenden Lukas. — Von Hans Brosamer (um 1550) St. Lukas in seiner Werkstatt die Jungfrau mit dem Kinde malend, die rechts in einer Glorie erscheint, Holzschnitt aus dem J. 1536 in einer niedersächsischen Bibel. — Vom Brescianer Moretto († um 1550) der Ev. Johannes alt, mit offenem Buche und dem Adler, grossartig im Karakter und meisterhaft ausgeführt, in der Gall. zu Pommersfelden. — Vom Venezianer Bonifazio († 1553) ein St. Markus in der Venediger Akademie. — Vom Ferrareser Dosso Dossi († 1560) Johannes Evangelista vor der (ursprünglich nackt gemalten, später von einem frommen Bologneser mit einem Kleide beschenkten) babylonischen Hure, in Sta. Maria del Vado zu Ferrara. — Von Jacopo Sansovino († 1570) sechs Bronzereliefs aus dem Leben des heil. Markus in San Marco zu Venedig. — Von Frans Floris († 1570) ein Lukas vor der Staffelei, Nr. 19 in der Antwerpener Akademie. — Von Heemskerk († 1574) ein Ev. Johannes in der Münchner Pinakothek. — Von Michael Cocxie († 1592) Kristus auf einer Wolke umgeben von den Sinnbildern der vier Evangelisten, gestochen von Johann Ditmer im J. 1574; die vier Evang. am Tische im Tempel sitzend, durch ein Blatt mit der Angabe des Druckers Luca Bertelli bekannt; Johannes auf Patmos mit einer Erscheinung in der Luft, linkes Flügelbild am Hauptaltare der Prager Veitskirche. — Von Jacopo Robusti († 1594) St. Markus einen Sklaven befreiend, Gem. in der Venediger Akad., und die Marter des Markus, Nr. 158 im Brüsseler Museum. — Von Giov. de' Vecchi

und Cesare Nebbia (beide gest. 1614) Kuppelbilder der Evangelisten in St. Peter zu Rom. — Vom Spanier Francisco Ribalta (✝ 1628) die Evang. Matthäus und Johannes in einer Landschaft, ein sehr grossartiges, an die energische Weise des Spagnoletto erinnerndes Bild im Madrider Museum. — Von Rubens' Lehrer Otho van Veen (✝ 1629) die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, im Museum zu Brüssel oder Antwerpen. — Von Rubens (✝ 1640) die vier Evangelisten in Prozession einherschreitend, Kolossalgemälde, sonst in einem belgischen Karmeliterkloster, jetzt in der Gall. des Lords Grosvenor; Pietas mit dem Ev. Johannes, im Antwerpener Museum; St. Johannes auf Patmos und derselbe im Oelkessel, Flügelbilder eines Altares in St. Jean zu Mecheln. — Von Domenichino (✝ 1641) ausgezeichnete Bilder der vier Evangelisten, vergl. Kuglers und Burckhardts Gesch. der Mal. II. S. 361;

St. Johannes.
(Nach Peter Cornelius.)

ferner der Ev. Johannes im Begriff die Offenbarung zu schreiben, wobei ihm der Adler die Feder bringt, bekannt durch den trefflichen Stich von Kristian Friedrich Müller. — Von Guido Reni (✝ 1642) ein Johannes Evangelista in der Gallerie der Studj zu Neapel, und ein schreibender Johannes vor dem offenen Buche, halblebensgrosse Figur in der Münchner Pinakothek. — Von Guercino (✝ 1666) ein heil. Markus in der Kapitolin. Gemäldesamml. zu Rom. — Vom Spanier Alonso Cano (✝ 1667) Ev. Johannes auf Patmos, ein bedeutsames Bild in der Gall. Esterhazy zu Wien. — Von Jakob Jordaens (✝ 1678) die vier Evangelisten, bekannt durch das treffliche Blatt von Heinrich Guttenberg im Musée français. — Von Murillo (✝ 1685) Ev. Johannes in tiefer Begeisterung auf Patmos, Gemälde im Louvre. — Von Carlo Dolce (✝ 1686) ein Ev. Johannes im Berliner Museum und ein Ev. Markus in der Gall. des

38*

Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Von Cignani (✝ 1719) der Ev. Johannes, Nr. 203 in der Samml. des Grafen Czernin zu Wien. — Von Bastiano Ricci (✝ 1734) Johannes und Petrus einen Kranken an der Pforte des Tempels heilend, Nr. 44 im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main. — Von Andrea Appiani (✝ 1818) die vier Evangelisten *al fresco* in der Kirche S. Maria presso di S. Celso zu Mailand. — Von Heinrich Dannecker (✝ 1841) die Marmorstatue des Ev. Johannes auf dem Grabe der Königin Katharina von Würtemberg zu Rothenburg; dieselbe Figur (das beste Werk, welches D. aus dem kristlichen Bilderkreise geschaffen) in Gyps im Museum der Stuttgarter Kunstschule. Vergl. Danneckers Werke von Karl Grüneisen und Th. Wagner, S. 7. — Von Peter Cornelius (geb. 1787) die durch würdevolles Pathos sich auszeichnenden Freskobilder der vier Evangelisten in der Kirche des heil. Ludwig zu München. Zwei dieser sitzend dargestellten hochernsten Gestalten kennt man in Stichen nach den Cartons des Meisters; den St. Lukas in einem Blatte von Schäffer, den St. Johannes in einem Blatte von Julius Thäter. — Von Friedrich Overbeck (geb. 1789) die stehenden Evangelistenpaare Matthäus und Markus, Lukas und Johannes, durch Seitz sehr tüchtig *al fresco* ausgeführt in der Villa Torlonia bei Rom. Nach den Cartons hat Prof. Josef Keller diese vier Ev. in zwei Foliobl. gestochen. — Von Wilhelm Schadow (geb. 1789) Kristus mit Johannes und Markus, Altarbild der Kirche zu Schulpforta bei Naumburg. — Von Heinrich Maria Hess (geb. 1798) Kuppelbilder der vier Evangelisten in der Allerheiligenkirche zu München; St. Lukas im Begriff die Madonna zu malen, Fresko am Musikchore daselbst. — Von Ludwig Schwanthaler (geb. 1802) Kristus und die Evangelisten, in Jurakalk ausgeführte Kolossalstatuen von ächt religiösem Gepräge in den Fasadenischen der Ludwigskirche zu München, und die vier in Sandstein ausgeführten Ev. der Pfarrkirche der Münchner Vorstadt Au. — Von Kristian Ruben (geb. 1805) die schönen Entwürfe der altdeutsch gehaltenen Evangelistenbilder in den Fenstern der Aukirche. — Von Thorwaldsens Schüler Pietro Tenerani die Kolossalstatue des Ev. Johannes in der neuen Kirche San Francisco di Paola zu Neapel, und ebendaselbst von Carlo Finelli die Kolossalstatue des Ev. Matthäus. Letztere wird besonders gerühmt. Ihre Bewegung ist entschieden, der Kopf hat ein düsteres Feuer. Es sind keine Linien, die man schön nennen könnte; aber diesen sprechenden Zügen ist der Karakter lebendig aufgedrückt. Schlicht und lang fällt das Haupthaar gescheitelt herab, das Kinn umgibt ein dichter krauser Bart. Die Gewandung ist im grossartigsten Style, — über die linke Schulter geworfen fällt der Mantel in gewaltigen Falten herab.

In obige Blumenlese von Kunstwerken sind noch aufzunehmen: zwei Beachtung verdienende Tafeln aus dem bei Ehingen an der Donau gelegenen Orte Allmendingen, in der altdeutschen Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart. Die eine Tafel stellt den Ev. Johannes zwischen der heil. Dorothea und der heil. Margaretha vor; auf der andern sind Lukas und Markus nebst Paulus dargestellt. In den edlen Köpfen, worin ein der umbrischen Schule des 15. Jahrh. verwandtes Gefühl von Wehmuth anklingt, den langen Verhältnissen der Figuren, den bleichen gebrochenen Farben, findet man hier noch die Kunstweise der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., welche durch die Bilder des Meisters Wilhelm von Köln am Allgemeinsten bekannt ist. Das Bestimmtere, auf Naturbeobachtung Begründete in den karaktervollen Zügen der Männer, die eckigen Falten in den Ausgängen der Gewänder verrathen indess schon den Eintritt der von den Eycks ausgegangenen naturalistischen Kunstweise, wonach diese Bilder etwa um Mitte des 15. Jahrh. gemalt sein mögen. Ihr Goldgrund ist gemustert. — Drei gestochene Blätter vom Meister E. S. aus den Jahren 1466 und 67. Ein Kelchteller mit dem Täufer in der Mitte, der als alter Mann in einer Landschaft sitzt; ringsherum die Evangelisten und die Kirchenväter in mit Laubwerk verzierten Runden. In dem Rund des Ev. Johannes steht die Jahrzahl 1466 mit verkehrten Sechsen. Das andre Blatt zeigt uns den Ev. Johannes langen breiten Gewandes im Vorgrunde sitzend und die Offenbarung niederschreibend. Er hat ein Kästchen zur Seite und das Schreibzeug zu Füssen. Vor ihm ist der Adler und im bewaldeten Hintergrunde sieht man einen Löwen und ein Ross. In der Ferne breitet sich das Meer aus, durch welches der Riese Kristof mit dem Kristkinde setzt. Weiterhin ist eine Stadt und Burg auf einem Felsen, der von einem Flusse bespült wird, wo Schwäne schwimmen. In Wolken erscheint die Maria stralengekrönt. (Abdrücke dieses Blattes vom J. 1467 im Pariser Museum und im kön. Kupferstichkabinet zu München.) Das dritte Blatt zeigt den Johannes auf Patmos, mit dem Buche zu Seite, knieend und eben den Schreibkiel in das Dintenfass tauchend. Er schaut aufwärts — die heil. Jungfrau erscheint ihm. Vor ihm der Adler und rechts auf dem Boden noch ein Buch. Im Mittelgrunde Felsen; links läuft an einem solchen eine Hirschkuh und ein ähnliches Thier

flieht nach dem Grunde zu. Auf den Felsen fliegen sieben grosse Vögel und am Horizont sieht man eine Stadt am Meere. (Bezeichnet *E.* 1467 *S.*) — Auf Overbecks Gemälde: „Triumf der Religion in den Künsten" (im Städelschen Museum zu Frankfurt) erscheint in der obern, himmlischen Region der heilige Lukas als Altvater der kristlichen Malerei und der Ev. Johannes (mit Beziehung auf seine Beschreibung des himmlischen Jerusalem) als Altvater der kristlichen Architektur, während Salomo die Skulptur und David die Musik repräsentirt. — Unter den im Städelschen Museo befindlichen Cartons von Julius Schnorr zu den in Villa Massimi zu Rom ausgeführten Fresken aus Ariosto's rasendem Roland zeigt eine Darstellung den Evangelisten Johannes als Begleiter des Astolfo, der mit Rolando's Verstande aus dem Monde zurückkehrt.

Evans, William, ein trefflicher Aquarellist zu London, dessen Landschaften und Genrebilder sehr geschätzt werden. Seine Gemälde, ausgezeichnet durch schönes Kolorit, malerische Formen und kräftige Gesammtwirkung, zeugen von einem äusserst gewandten Techniker.

Everdingen, Aldert van, geb. 1621 zu Alkmaar, gest. als Diakonus der reformirten Kirche daselbst 1675, Schüler des Roelant Savery und Pieter Molyn, älterer Zeitgenosse des Jakob Ruisdaal und fast gleich berühmter Meister im Fache der Landschaft. Everdingen schildert in eigenthümlicher Weise grossartig romantische Naturscenen im Nordlandskarakter, hohe tannenbewachsene, durch mächtige Gewässer belebte Gebirgspartien in ernster herbstlicher Färbung. Die Studien zu derartigen Bildern verdankte er wesentlich seinen Reisen in den Gebirgen Norwegens. In seinen Landschaftsgebilden herrscht keineswegs jene schwärmerische Melancholie, die wir bei Ruisdaal finden, der das Einsamste, von menschlicher Beziehung Abgeschiedenste liebt und die Natur zum energischen Ausdruck seiner düster-elegischen Stimmung durchbildet; vielmehr ist es bei Everdingen die ernste Freude an der urfrischen Sprache nordischer Natur, deren hohe Poesie er in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen auszudrücken strebt. Seine Gemälde sind ziemlich zahlreich; viele haben freilich mit der Zeit und durch Nachhilfen der Restauratoren gelitten, da Everdingen sehr dünn zu malen, gewissermaasen mit Oelfarben nur zu lasiren pflegte, wodurch viele Nuancen aus Mangel an Körperlichkeit der Farbe verflogen. Vier treffliche Gemälde seiner Hand, die das bestimmte Gepräge seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit tragen, besitzt das Berliner Museum. Das eine Bild (bez. *A. v. E.* und auf Holz gemalt) von geringerer Dimension und einfachen Inhalts, stellt einen tannenbewachsenen, von einem Sonnenblicke erhellten Hügel und an dessen Fusse ein stilles Wasser dar. Im Gegensatz zu diesem 10 Zoll hohen, 9 Zoll breiten Bilde von ruhig herbstlichem Eindrucke führt das zweite, das schon im Maasstabe bedeutend sich geltend macht, ganz in das düstergewaltige Element der nordischen Gebirgsnatur; im Vorgrunde ein mächtig bewegter Wassersturz, über diesem hohe dunkle Tannen, und tiefer im Bilde die felsigen Höhen, auf deren einer, von einem kühlen Sonnenblicke beleuchtet, eine alte Burg steht. Am Fusse der Tannen, welche die Thäler anfüllen, zwei Bauernhäuser. Hin und wieder Landleute, und Hirten mit ihren Heerden. (Auf Leinwand 5 F. 5 Z. hoch, 4 F. 9 Z. br.) Das dritte Bild (ein vom Künstler mit vollem Namen bezeichnetes) ist zwar ebenfalls in ernster nordischer Stimmung gehalten, nähert sich aber schon mehr den Verhältnissen eines offenen, fast heitern Verkehrs. Im Vorgrunde erheben sich hohe Tannen und im Mittelgrunde sieht man unter einem auf bewachsener Anhöhe liegenden Schlosse ein Wasser, auf welchem etliche Schiffe segeln. Jenseit desselben, im Hintergrunde, eine Wiese mit Schafheerde, Gehölz und Gebäude. (Auf Leinw. 4 F. hoch, über 3 F. br.) Das vierte schildert eine baumreiche Landschaft mit stillem Wasser im Vorgrunde, einigen sonnenbeschienenen Häusern im Mittelgrunde und Bergen im Hintergrunde. (Auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 3 F. 2 Z. br.) Die Münchner Pinakothek besitzt von Everdingen eine Landschaft mit Wasserfall und die Schilderung eines scheiternden Schiffes. Ausgezeichnete Stücke dieses Meisters trifft man auch in der Dresdner Gallerie (vergl. den Art. Dresden, S. 77) und in Wiener Sammlungen (zwei Wasserfälle im Palast Czernin, mehre Landschaften im Palast Esterhazy); ferner im Palast Leuchtenberg zu München (Nr. 101), im Städelschen Museum zu Frankfurt (Nr. 222 und 245 Landschaften, Nr. 255 Marine), in der Kopenhagener Gallerie etc. In letzterer findet man vier Everdingen; eins dieser Bilder zeigt uns eine Zusammenstellung von Gegenständen ganz wie sie Ruisdaal liebt, nur von einem andern Gefühle durchdrungen. Auf kühn emporstrebendem Felsen steht die Ruine einer stolzen Burg als Bild der ritterlichen Heldenzeit, — selbst die Trümmer beherrschen noch die Gegend. Ein kräftiger Fichtenwald ist am Ufer des Stromes aufgeschossen, der mit wilder Lust sich über die Felsen hinwälzt. Leider ist der Schaum des Wasserfalles auf unbeholfene Art

retuschirt; er mag dem Restaurator nicht bestimmt genug geschienen haben, was er auch nicht sein sollte, daher er nun durch die Retusche einförmig geworden ist und beinahe das Ansehn einer gekämmten Perrücke erhalten hat. — Von Everdingens Hand sind auch zahlreiche Radirungen vorhanden, die mit etwas grober Nadel, aber höchst geistreich und kühn gearbeitet sind. Bartsch beschreibt von ihm 162 Blätter; gewöhnlich sind sie mit *A. V. E.* oder auch mit vollem Namen bezeichnet. Bewundernswerth ist die ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Gegenstände und die immerneue Karakteristik der Natursituationen, die sich in diesen gewöhnlich mit Staffage von Menschen und Thieren belebten Bildchen offenbart. Ausserdem lieferte Everdingen die schönen Zeichnungen zu dem Reinecke Fuchs seines berühmten Landsmannes Henrick van Alkmaar, welche nachher in den Besitz des Herzogs von Marlborough und 1819 in den des Mr. Hubbert zu London kamen. Auch hier, in der Thierfabel, bewegt sich Ev. mit ausserordentlichem Talente; seine Thiere entsprechen trefflich der Landschaft und stimmen mit derselben aufs Erfreulichste. Diese Compositionen sind durch 57 Blätter in Schwarzkunst bekannt. Im J. 1845 erschienen zu London Uebertragungen der Originalplatten auf Stein unter dem Titel: *A. v. Everdingens sixty Etchings to Reynard the Fox* (56 *from Everdingen and* 4 *by S. Fokke*). Diese auf Stein wiedergegebenen Radirungen sind auch dem gleichzeitig erschienenen „*Reynard the Fox, translated by S. Taylor*“ beigegeben. (Bl. in gr. 8.) Bemerkung verdient noch, dass schon für die Gottschedsche Verteutschung des holländischen Gedichts (nach der Ausgabe von 1499) die Everdingenschen Kupfer benutzt wurden. — Aldert van Ev. hatte zwei Brüder, die sich ebenfalls künstlerisch hervorthaten. Cäsar van Ev. (geb. 1606 zu Alkmaar, gest. 1679) war talentvoller Historien- und Bildnissmaler, auch Baumeister. Als Maler war er Bronckhorst's Schüler. Seine verständig und feurig componirten, gediegen gezeichneten, warm und breit gemalten Bilder tragen ein Monogramm oder blos die Initialen *C. V. E.* — Jan van Ev. (gest. als Advokat zu Alkmaar 1656) war Alderts jüngerer Bruder und mehr Kunstdilettant. Von ihm trifft man hie und da vortreffliche Stillleben.

Evreux, Hauptstadt des Departements de l'Eure, mit 1100 Häusern und neun Kirchen. Bemerkenswerth sind: die Kathedrale mit hohem Thurme, der bischöfliche Palast, das Hôtel des Präfekten, das Schauspielhaus, die öffentliche Bibliothek, die Boulevards etc. In einem nun aufgehobenen Kloster von Evreux war einst Sully (der Minister Heinrichs des Vierten) Abt, bevor er die reformirte Lehre annahm. Wichtig ist das hiesige Archiv, welches aus den vormaligen Abteien des Departements Urkunden vom 11. Jahrh. besitzt. In den anmuthigen Umgebungen der Stadt liegt das schöne Schloss Navarre, einst Besitzthum der Herzöge von Bouillon. — Ueber die Denkmale aus gallisch-römischer Zeit, die sich im Bezirk der Stadt vorgefunden haben, berichtet Theodosius Bonnin in den 1845 erschienenen „*Antiquités gallo-romaines du Vieil-Evreux, publ. sous les auspices du Cons. gén. du départ. de l'Eure.*“ (4½ Bogen Text nebst 50 Kupfern.)

Ewald der Schwarze und der Weisse (Blonde), heilige Gebrüder, die in der 2. Hälfte des 7. Jahrh. in Friesland und Westfalen das Evangelium predigten. Sie werden als Priester mit Schwertern (Zeichen ihrer Hinrichtung) dargestellt. Ihre Leichen wurden in den Rhein geworfen, wo ein heller Schein vom Himmel zur Auffindung derselben verhalf. Die Brüder Ewald sind Patrone von Westfalen, wo sie als Missionare auf rother Erde den Märtyrertod fanden. Ihr Festtag ist der 30. Oktober (3. Okt.); der 29. Okt. aber ist der Tag ihrer Translation (der Versetzung ihrer Gebeine von dem Orte ihrer Erhebung). In der Münchner Pinakothek findet man von Martin Heemskerk vier Scenen aus dem Leben dieser Missionare geschildert: 1) einer der Brüder vertheidigt seinen Glauben vor dem Richter; 2) derselbe steht vor dem römischen Kaiser; 3) einer der Brüder nimmt Abschied; 4) derselbe wird mit Kolben geschlagen. Diese Bilder sind unter italischem Einflusse gemalt. Ein fünftes dort befindliches Bild von Heemskerk, darstellend die Enthauptung eines Missionars in Friesland, gehört wohl ebenfalls zur Ewaldslegende.

Ewiger Jude. Seiner, des Ahasver, haben sich mehr die Dichter denn die Maler erbarmt, und doch ist dieser legendarische Stoff in seinem ganzen Verfolg einer der dankbarsten Vorwürfe für Malerei und selbst für Bildnerei. Zwar ist es nur ein Jude und noch dazu der Kristum von sich stossende Jude, den die Legende zu einem unselig Unsterblichen macht und so zur tragischsten Figur der Menschheit erhebt, — aber dieser eine Jude, welcher der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft angehört, bedeutet das gesammte Judenvolk, das ruhelos und in alle Welt zerstreut eben selber der ewige Jude ist. Insbesondere ist aber Ahasver der tragische Vertreter und die vollendetste Personifikation des trotzigen Israel, welches lieber in alle Ewigkeit im Schlamme der Traditionen fortvegetirt

und — statt sich selbst zu emancipiren — in ächt orientalischem Flegmatismus klug auf den kein Barthaar kostenden Messias wartet, der als Emancipator erscheinen soll. Künstler, welche das in der Geschichte sich hindrückende Volk der Ahasvere zum Gegenstand wirksamer Darstellungen machen wollen, werden auf die im deutschen Musenalmanach von Chamisso und Schwab und im Taschenbuch „Charitas" erschienenen Bruchstücke einer Ahasveriade von Eduard von Schenk sowie auf das schöne in freien Terzinen geschriebene Gedicht „Ahasver" von Julius Mosen hingewiesen. An Darstellungen der Fluchscene fehlt es zwar nicht, doch kann bis jetzt nur eine mit grosser Auszeichnung genannt werden. Es ist die vor einigen Jahren von Karl Oesterley in Göttingen gemalte Historie des Ahasver. Der fanatische Jude, der aber so edel gehalten ist, dass sein Hass nicht als persönlicher, sondern als nationaler erscheint, stösst den mit dem Purpurmantel bekleideten Erlöser von seiner Schwelle. In trefflicher Gegenwirkung hat sich links, wie um den Ermatteten im Sturz aufzuhalten, ein Weib mit ausgebreiteten Armen auf das am Boden liegende Kreuz niedergeworfen, etwa Magdalena, wenn sie nicht vielmehr durch das bei ihr liegende weisse Tuch als Veronika bezeichnet werden soll. Dahinter erscheint Maria und ein anderes ganz in ein violblaues Gewand verhülltes Weib von ungemeinem Adel in Linien und Haltung, während im Hintergrund ein jüdischer Oberer, hoch zu Ross, die Henker antreibt ihrem Opfer keine Rast zu gönnen. Sämmtliche Figuren sind lebhaft und doch höchst würdig bewegt, die Farbe tief und klar.

Exter, Friedrich von, ein Ungar, Schüler des Prof. Höfel zu Wien, bei dem er die Holzschneidekunst erlernte, wandte sich mit seinem Mitschüler Franz Dettendorfer nach München, wo sich Beide an den Arbeiten des xylographischen Instituts von Kaspar Braun betheiligten, und errang hier mit Dettendorfer, Franz Kreuzer und Johann Herburger eine ausgezeichnete Stellung unter den Künstlern gedachter Anstalt.

Externsteine, s. Eggestersteine.

Exuperantius, der Heilige, war Diakon zu Assisi unter Kaiser Maximianus und Papst Marcellin (286—305) und starb als Blutzeuge des Kristenthums unter dem Schwerte. Gleich St. Albanus, St. Dionys dem Areiopagiten, St. Nikasius von Rheims und St. Ursicinus von Ravenna, trägt er sein abgehauenes Haupt in der Hand. Gewöhnlich wird St. Exuperantius nicht als Diakon, sondern als Bischof vorgeführt. Er ist Patron von Zürich. Sein Festtag ist der 30. December.

Eybel, Adolf, Volksmaler, ward im J. 1808 zu Berlin geboren. Von ausgeführten Werken seiner Hand zeichnen wir folgende an: den Fischer mit seinem Mädchen (im Besitz der Prinzessin v. Preussen), den Holk'schen Jäger (im Besitz des Prinzen Karl v. Preussen), Spaziergang, Scene aus Goethe's Faust (beim amerikanischen Konsul in Stettin), die Aehrensammlerin (im Besitz des Senators Jenisch zu Hamburg), Gruppe italiänischer Fischer (beim Kaufmann Gladebeck in Berlin), eine Ueberschwemmung (beim Grafen von der Schulenburg); die Weinzeche, Genrebild (beim Grafen Spiegel zu Desenberg) etc. Seine jüngsten Stücke sind eine Scene aus Walter Scott's Woodstock, auf Bestellung des „Vereines der Kunstfreunde im preussischen Staate" gemalt, und ein sehr grosses, tüchtig gemaltes Schlachtstück aus der Geschichte des grossen Kurfürsten, welches Werk so allseitigen Beifall im Berliner Publikum fand, dass sich selbst die satirische Ausstellungskritik von Kossak und Schulz nicht an dieses Bild wagte. Seit 1845 ist Adolf Eybel ordentliches Mitglied der kön. Akademie der Künste zu Berlin.

Eybl, Franz, geb. zu Wien am 1. April 1806, geniesst daselbst als Porträtist und Genremaler einen anständigen Ruf und zählt seit dem 30. Mai 1843 zu den Mitgliedern der kais. kön. Akademie. Im J. 1845 sah man von ihm auf der Wiener Ausstellung eine zur Vermählung geschmückt werdende Braut, in welchem Bilde man den tüchtigen Nebenbuhler Waldmüllers in der Virtuosität des Vortrags erkannte. Eigenhändig lithografirte Zeichnungen Eybl's findet man im „Album der Künstler Wiens", z. B. im 7. Hefte (1846) den Bierwirth in Oberösterreich.

van Eyck, Hubrecht, Jan und Margaretha. — Ueber die äussern Lebensumstände der weltberühmten flandrischen Malergebrüder und ihrer Schwester ist wenig bekannt. Geboren wurden sie in dem Herzogthum Geldern zu Maaseyck, einem Städtchen unweit Maestricht, — der ältere Hubrecht (Hubert) um das J. 1366, der Jüngere Jan (Johann) mehr denn dreissig Jahre später, um 1400. Auch Margaretha wird als Jüngere bezeichnet, was aber nur im Verhältniss zu Hubrecht gesagt sein kann. Schon der Vater dieser seltnen Malergeschwister soll die Malerei geübt haben. Von der Maas siedelte Hubert mit dem noch in zarter Jugend stehenden Jan nach dem blühenden Brügge über, weil die Kunst, wie Karel van Mander sagt, gern bei dem Reichthum ist. Theils an diesem Orte, theils durch den Besuch anderer kunstfördernden Städte vollendete Hubert seine Bildung unter gleichzeitiger Heran-

bildung seines Bruders, bei dem er allen Grund zu jener Vollendung legte, von welcher die noch übrigen Werke zeugen. Besonders eröffnete sich dem seltnen Brüderpaar ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und der Studien, als Filipp der Gute (im J. 1419 Herzog von Burgund geworden) sie vor allen übrigen Künstlern hervorhob. Denn Beide waren, nach Manders Ausdruck, bei Filipp sehr lieb und werth und in grossen Ehren, „hauptsächlich J a n, der auch um die Ausgezeichnetheit seiner Kunst und um seinen trefflich grossen Verstand geheimer Rath bei Filipp gewesen ist, da derselbe Graf ihn allezeit gern hatte in seiner Gesellschaft, gleichwie der grosse Alexander auch den ausnehmenden Apelles gern hatte.“ *) Von Brügge aus zogen die Brüder wenige Jahre nach Filipps Regierungsantritte nach G e n t. Hier starb H u b e r t am 18. September 1426, während der Arbeit an dem grossartigen Altarwerke der Anbetung des Lammes, dessen Vollendung nun seinem Bruder und Schüler allein überlassen blieb. **) Im Herbste des Jahres 1428 wurde J a n nach Portugal entsandt; von dieser Reise meldet ein Dokument im Archive von Brabant, welches der Archivar Gachard in seiner *Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique* (*T. II. p.* 63) bekannt gemacht hat. Es enthält die Notiz, dass Herzog Filipp der Gute von Burgund in Angelegenheit seiner dritten Verehelichung eine reich ausgestattete Gesandtschaft an König Juan I. von Portugal schickte, um wegen dessen Tochter Isabella zu unterhandeln, und dass er zugleich auch unsern

Meister Jan van Eyck, seinen Kammerdiener (*sic!*) mitsandte, um von ihm Isabellens Bildniss gemalt zu erhalten. Die bezügliche Stelle lautet in dem Berichte: *Avec ce lesdits ambaçadeurs par ung nommé maistre Jehan de Eyck, valet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoigne et excellent maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elisabeth.* Die Gesandtschaft lief auf einer venezianischen Galeere am 19. Oktober 1428 vom Hafen der flandrischen Schleuse (*sluis*) aus und kam am 26. December desselben Jahres in Portugal an. Die Gesandten traten in Unterhandlung und Meister Johann machte sich ans Werk. Am 12. Februar 1429 hatte er das Bildniss der Infantin Isabel vollendet und die Bevollmächtigten sandten es mit ihrem Berichte an den Herzog von Burgund: *aussi luy envoyerent-ils la figure de la dite dame faicte par painctre come dit est.* Am 8. Oktober 1429 verliess die Gesandtschaft Portugal, begleitet von der Prinzessin, und langte am Weihnachtstage an der Küste Flanderns an. Bald nach Jans Rückkunft

*) Eine gewisse ritterliche Zierlichkeit und fürstliche Vornehmheit in vielen Gestalten Jans lässt wohl vermerken, dass derselbe dem Herzog Filipp zur Seite stand.

**) Verehrung der Zeitgenossen muss dem Hubert in hohem Grade zu Theil geworden sein, da nach seinem Tode ein Knochen seines Armes gleich einer Reliquie in einem Gitterschranke der Krypta am Eingange der Bavokirche aufbewahrt wurde, ungefähr wie die Italiäner mit ähnlichen Ueberresten Raffaels, Michelangelo's und selbst Canova's verfahren sind.

nach Gent starb ihm die Schwester Margarethe daselbst. Um diese Zeit scheint sich Jan verheirathet zu haben. Um das J. 1432 kehrte er von Gent nach Brügge zurück; dort erfreute er sich, etwa dreizehn Jahre lang, seiner wachsenden Kunstentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er starb zu Brügge im J. 1445 und ward in der Kirche des heil. Donat begraben. Bis spät ins 18. Jahrh. wurde diesem grossen Künstler alljährlich im Juli eine Seelenmesse in der Donatskirche gelesen. Laut Passavant (s. dessen Beiträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen im Kunstblatt 1843, Nr. 55) steht in den Notizen des Kapitels von St. Donat nichts Bestimmtes darüber; es heisst da nur, dass Jan um 1440 gestorben sei. Hat es indess, wie Passavant davon überzeugt ist, seine Richtigkeit mit Manders Versicherung, dass Jan noch im J. 1444 ein Marienbild für die Martinskirche zu Ypern mehr himmlisch als menschlich malte und dass seine Frau 1446 schon Wittwe war, so wird Jans Tod im Juli 1445 erfolgt sein.

Die in der germanischen Malerei Epoche machende ausserordentliche Kunstreform, die durch die höchst eigenthümliche Ausbildung der Tafelmalerei unter den Eycks zu Tage tritt, ist oft in Betracht der anscheinenden Plötzlichkeit ihrer Erscheinung, da niederländische Malerwerke grössern Umfanges aus voreyckischer Zeit äusserst selten sind und keine Erklärung für die Eycks abgeben, gradezu für ein kulturgeschichtliches Wunder erklärt worden. Erst den neuern, namentlich aber den jüngsten Forschungen Dr. Waagens verdankt man eine bestimmte Nachweisung der Vorstufen, von welchen aus der schöpferische Genius jener Gebrüder im Stande sein konnte eine Wendung hervorzubringen, so gross und umfassend, als sie zwei Jahrhunderte später nur Rubens wieder bewirkt hat. Wie jetzt die Resultate der Kunstforschung stehen, zeigen sich die Kunstbestrebungen in den südlichen Theilen der Niederlande schon seit dem 9. Jahrh. Dinant und Tournay waren vom 12. Jahrh. an bedeutende Blütensitze der Bildnerei in Erz und Stein. Von Dinants Kunstblüte zeugen besonders die zahlreichen Werke der Batteurs, unter welchen ein höchst bedeutungsvoller Meister erstand, der sich auf einem Taufbecken vom J. 1112 Lambert Patras nennt. Im 14. Jahrh. begegnen wir dort dem namhaften Bronzearbeiter Jehan dos Joses, von dem man Werke aus dem J. 1372 kennt. Zu Tournay blühte um Mitte des 14. Jahrh. der bedeutende Bildhaeur Guillaume du Gardin, und zu Dijon wirkte um Beginn des 15. Jahrh. ein geistverwandter Zeitgenosse Huberts van Eyck, der grosse Bildhauer Claux Slüter aus Holland mit seinem Neffen Claux de Vousonne, an welche sich hier noch der Bildschnitzer Jack Baerze und der Maler Melchior Broederiam sowie der Bildner Jehan de la Verta von Aragon und dessen Gehilfen Jean de Droguès und Antoine le Mouturier (lauter Zeitgenossen Huberts) anreihen. Ganz vornehmlich belehren uns die zu Tournay erhaltenen Denkmale, dass in den Werken der Bildhauerei die eigentlichen Vorbilder der Richtung zu suchen sind, in welcher die Eycks in der 1. Hälfte

des 15. Jahrh. so Wunderbares leisteten. Die Tournayer Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert erklären die sonst räthselhafte Erscheinung der so höchst ausgebildeten Kunst der Eycks im Verhältniss zu ihren Vorgängern auf das Vollständigste, denn man findet in jenen Bildwerken schon den entschiedensten Realismus in Verbindung mit einem richtigen plastischen Stylgefühle zu solcher Meisterschaft gelangt, dass daraus erhellt, wie die Niederländer in dem getreuen und geistreichen Wiedergeben der einzelnen Naturanschauung bis auf die kleinsten Zufälligkeiten es ebenso in der Skulptur allen andern Ländern Europens zuvorgethan haben, wie es später anerkanntermaassen in der Malerei durch die Eycks geschehen ist. Nach genauer Betrachtung der Tournayer Skulpturen hat Dr. Waagen die Ueberzeugung gewonnen, dass Tournay im 14. Jahrh. für die Bildhauerei eine ähnliche Bedeutung in den Niederlanden gehabt hat, wie Brügge im 15. Jahrh. für die Malerei. Augenscheinlich haben die Eycks und noch Rogier van der Weyden der Aeltere von Gent und Brügge aus zum Studium der Bildwerke das nahe Tournay besucht. Ausser der allgemeinen Verwandtschaft mit der Kunstrichtung jener Skulpturen spricht dafür noch besonders die Art und Vortrefflichkeit der gelegentlich auf ihren Gemälden angebrachten Bildwerke, sowie die ausserordentliche Vorliebe für den romanischen Styl in ihrem architektonischen Beiwerke, dessen schönstes und erhabenstes Denkmal in den Niederlanden, die Kathedrale von Tournay, einen grossen und bleibenden Eindruck auf die Eycks ausüben musste.

Nicht allein in den Werken der Bildhauer, Erzgiesser und Bildschnitzer, auch in den Malerwerken des 14. Jahrh. hatten die Eycks in Flandern und Brabant einen künstlerisch vorbereiteten Boden gefunden. Bedeutungsvoll in dieser Beziehung ist schon die bekannte Stelle im Parzival, wo Wolfram von Eschenbach die Schilderer von Maestricht neben die Meister von Köln stellt. Von der bedeutenden Ausbildung der flandrischen Malerei kurz vor Huberts Auftreten zeugen z. B. noch die Aussenflügel eines im Dijoner Museo befindlichen Schnitzaltares mit goldgrundigen Temperabildern aus dem Marienleben von Melchior Broederlam, dem Maler Filipps des Kühnen. Weit reicheres Zeugniss jedoch gewährt die aus der altfranzösischen Illuminirkunst entwickelte und siegreich erblühte Buchmalerei der Niederländer. Die französischen Miniaturen (bekanntlich war Paris einst der bedeutendste Mittelpunkt für die Handschriftenmalerei im westlichen Europa) wurden durch die niederländischen schon seit Mitte des 14. Jahrh. nicht nur überhaupt durch vollere Karakteristik, sondern auch durch launige Erfindungen in Stoffen aus dem täglichen Leben überragt. Auf diesem Wege schreiten die niederländ. Kleinmaler gegen die Eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts und lassen die französ. Illuminirer in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Karnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe, Fülle neuer Darstellungen und genaueste Sorgfalt der ganzen Behandlung hinter sich zurück. So finden wir auch durch die Miniaturmalerei die nun von den Eycks entschieden verfolgte Nachbildung individueller Karaktere und naturwahrer Formen tüchtig vorbereitet.

Sonach erscheint denn die überraschendhohe Vollendung, zu welcher die Malerei unter den Eycks gedieh, nur als die Frucht eines allmälig kräftig aufgewachsenen Baumes. Schon lange hatte sich der niederländische Geist bestrebt, die ihm entsprechende Form zu finden und durchzubilden. Endlich, scheinbar plötzlich, war der neue Styl geboren, der die Kunst zum getreuen Spiegel des vollberechtigten Lebens machte. In konsequenter Folge wurde der Realismus in seiner ganzen bunten Fülle geltend gemacht, aber zugleich geadelt und geheiligt durch die Vermählung mit der religiösen Idee. Jetzt zum Erstenmale, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch grade im Beginne durch die wunderbarste Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder und Felsgebirge in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrokat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blickes und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Bewunderung hinreissen muss. Dasselbe gilt für die Karaktere, für Fürsten, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Strassen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte. Aber dieser Reichthum der Formen und Karaktere ist nur erst die Aussenseite. Das Innere, das sich hindurch ergiesst, gibt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut Jeder ins eigene Herz, wo Der lebendig wird, welcher die Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dies Insichversinken nicht den Ausdruck harter Büssung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfrauen, die vor uns stehen, sind wie in der

Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt. Solche Auffassungsweise konnte in keiner bischöflichen Stadt gedeihen; sie bedingte Lokalitäten, wo die geistliche Macht keine äussere Herrschaft über das städtische und politische Leben hatte, wo aber städtische Freiheit und nationaler Patriotismus im wirklichen Volksleben mit durchweg gediegener Religiosität zusammengingen und der Kirchgang mehr und mehr zur innern Sache der ganzen Seele ward. Solche Lokale günstigster Art für die neue Entwickelung der Malerei waren seit Ende des 14. bis gegen Schluss des 15. Jahrh. Gent und Brügge, in welchen das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meeres und verbindender Ströme, durch Handel und Betriebsamkeit und durch wacker gewahrte Privilegien zu einer Blüte gedieh, die zu den höchsten Glanzpunkten des germanischen Mittelalters gehört. Die innern und äussern Fehden dieser weltberühmten Städte, die theils als Beweise ihrer ächten, kein Unrecht duldenden Kraft, theils als Ausbrüche ihrer durch Kampf am Schnellsten sich auf das gesunde Maas zurückführenden Ueberfülle erscheinen, hinderten weder das bürgerliche Gedeihen, noch hemmten sie das Aufblühen der das Leben und den Kultus verschönenden Kunst. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Karaktere, und wo die Ebbe und Flut der Ereignisse auf- und niederschwankt, dort am Meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

Bewundernswerth bleiben die Eycks gleicherweise in ihren grossartigen wie in ihren kleinartigen Eigenschaften. Keine äussere Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für ihren Pinsel, und Alles erscheint in ihren Gemälden mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre Zeit kaum mehr eine Vorstellung hat. Was sie tiefer auffassten, Naturdinge oder menschliche Karaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf die Gestalten und Züge im Genterbilde! Wie mächtig ist fast jede Figur, wie leibes- und geistesstark! Oft wohl zeigt sich in den Figuren etwas Breites und Schweres, aber nie etwas Plumpes, eher Zierliches, soviel eine durchgreifende Strenge Letzteres zulässt. Die Gesichtsbildungen sind bald schöner und edler, bald partikulärer, wie eben Geburt und Schicksale ein Menschenantlitz formen und ausprägen. Mit welcher Trefflichkeit sie Majestät und himmlische Anmuth zu schildern wussten, zeigen die Gestalten Gottvaters und der Gottesmutter im Genterbilde, und wie tief die Eycksche Kunst in die geheimsten Züge der Natur einging und welche Glut der Färbung durch sie erreicht ward, zeigt sich zumal in Allem was von der Hand Jans gemalt ist. Hubert und Jan können die eigentlichen Erzväter der niederländischen Malerei heissen; in selbständigster Seitenstellung zu den grossen Altkölnermeistern sind sie aber zugleich auch als Erzväter der germanischen Malerei überhaupt zu betrachten. Sie unbedingt über die ganze damalige Kunst nicht blos Deutschlands, sondern auch Italiens zu erheben, und ihnen vorzugsweis die begeisterte Darstellung tiefer Ideen und die Schöpfung eines reinen Kirchenstyles zuzuschreiben, hiesse freilich zuviel sagen. So stehen z. B. an Reichthum in der kirchlich symbolischen Composition (wie in der Lammesanbetung) manche barbarische Bildwerke des frühesten Mittelalters den ihrigen gleich und Orcagna hat sie darin ohne Zweifel übertroffen; dagegen liegt hinsichtlich ihres Styles die höchste kunstgeschichtliche Bedeutung der Eycks in ihrem Hereinziehen der Welt in die himmlische Herrlichkeit, in der Freude an der Erde und ihren Erscheinungen, dem individuellen Menschenleben und der sichtbaren Natur, während ihnen an kirchlichem Gehalt schon die deutschen Bildwerke des 13. Jahrh., an Freiheit und Hoheit die Gemälde Masaccio's überlegen sind.

Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der Eyckschen Hauptwerke, denn das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreisst sie dem blosen Gottesdienste. Die Eycks lagen nicht in den geistlichen Banden wie die Meister der „heiligen Stadt Köln“; indess blieb der Boden, auf dem sie ihre Kunstneuerungen durchsetzten, ein durchaus religiöser, denn was sie aus dem Glanze des burgundischen Hofes und aus der Pracht der flandrischen Weltstädte schöpften, war nur das volle Bedürfniss, auf ihren Bildern den Festtag zu feiern, an welchem das Weltgemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt. Sie führen Natur und Leben mit Feier und Würde in die Kirche ein; sie schildern die Menschheit in festlichem Kleid und tiefernster Stimmung den Objekten kirchlicher Andacht genüber. Die Gemeindeschilderungen der Eycks erscheinen gleichsam wie aus dem Anblicke der Monstranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, wodurch das, was erst nur irdischer Teig war, zum Leibe des gegenwärtigen Gottes wird,

wiederholen sie an den Menschen und Dingen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst. Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester, die Pilger und Büsser, — Alle sind im Anschauen des Allerheiligsten versunken und verharren, wie gehemmt in ihrer Aeusserung, regungslos in unerschütterlichem Schweigen, denn der Herr ist über ihnen und jeder Einzelne der anbetend nahenden Schaar kehrt ein in sich, dass er dem König der Könige die Stätte bereite. So erscheinen die Gestalten und Karaktere freilich beim nächsten Anblicke isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keins verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdrucke nur seines Herzens, denn der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdrucke des Glaubens an den gleichen Gegenstand. — Eine ähnlich strenge Genüberstellung des Göttlichen und Menschlichen ist auch in den Eyckschen Verehrungsbildern der Muttergottes ersichtlich. Wie wenig diese Marienbilder die heil. Familie in irgend einer vereinzelten Situation darstellen sollen, geht schon daraus hervor, dass auf den völlig beglaubigten weder Josef noch der junge Johannes zu sehen ist. Nur Maria als Magd und Königin der Himmel, mit dem Kind auf dem Arme oder Schoose, erscheint vor uns, ihr genüber aber wenige anbetende Gestalten. Die einzige wirkliche Scene, welche die Eycks aus dem Marienleben bringen, ist der englische Gruss, welche Situation in verschiedenen Werken wiederkehrt. Indess blieben die Eycks bei reinen Andachtschilderungen nicht stehen; auch legendarische Specialgeschichten (wie die Katharinenvermählung) und wirkliche Akte der Kirche zogen sie mitunter in den Bereich ihrer Darstellungen. Dahin gehören das Gemälde der Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury (in der Samml. des Herzogs von Devonshire) und die Miniaturen der Messe und Predigt, die man von Eyckscher Hand in einem Gebetbuche des Herzogs von Bedford findet. Zu profanen Stoffen, Bildnisse ausgenommen, die selbst wieder in religiösem Sinne gefasst sind, haben sich die Eycks noch wenig hinübergewendet. Unzweifelhafte Beispiele davon sind die von Facius, Vasari und Karel van Mander erwähnte Badstube und der nur bei Morelli angeführte Fischotterfang. In der erstern war nichts bewundernswerther als ein gemalter Spiegel, welcher alle Gegenstände des Bildes aufs Getreulichste wiedergab.

Bekanntlich war es eine neue Technik, mittels deren die neue Kunstrichtung zu solcher kunstgeschichtlichen Bedeutung gedieh. Die Eycks wurden Reformatoren der Malweise, Verbesserer und eigentliche Begründer der Oelmalerei (Harzölmalerei). Sie, die das Detail im Gemälde ausserordentlich vermehrten, wurden durch die nunmehr sich ergebende Schwierigkeit eines malerischen Zusammenhanges der in die Darstellung aufgenommenen mannigfachsten Besonderheiten zur Ausmittelung einer für detaillirteste Malerei völlig ausreichenden Farbenpraktik hingetrieben. In das Licht und in die Luft der äussern Natur versetzt, durfte keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Karakteristik und fliessende Harmonie, ward eine neue Behandlung nöthig. In der bisher üblichen Temperamalerei wurden die Farben mit rohem Eigelb gebunden. Dieses rasch trocknende Bindemittel beugte zwar dem Nachdunkeln vor und gestattete eine wunderbare Klarheit, führte aber bei grössern Flächen zu jenem Schraffiren und Stricheln, das mühsam und streng zugleich die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt lässt. An Glut und dauernder Frische fehlte es der Temperafarbe nicht, auch gelang ihr ein stellenweises Schmelzen in hohem Grade, doch immer nur in engern Kreisen. Das verbindende Ueberleiten blieb allzu schwierig. Wie mit der Farbe, so verhielt es sich denn auch mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen zwischenliegenden Mittelgliedern konnte die Temperamalerei noch nicht befriedigend scheinbar machen. Hand in Hand damit gingen die zwei wichtigen Mängel, dass sie in Hauptsachen und Beiwerk, in Gestalten und Beleuchtung nicht an Vielseitigkeit mit der Natur wetteifern, auch nicht den Seelenathem erreichen konnte, der, je vollständiger die besondre Farbe und Form sich entfalten, um so tiefer zugleich das zusammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelheiten liessen sich wohl sehr gut auf die rasch getrocknete Farbe hinsetzen, aber doch mehr im Sinne des Zeichnens als der fliessenden Malerei. Auch bei kunstfertigster Hand behielt die Temperabehandlung noch eine gewisse Härte und Trockenheit. So lange nun die landschaftliche Natur und in diesem Lokale die Bestimmtheit der Karaktere und Formen und jenes durch Alles webende Leben noch kein erstes und letztes Erforderniss ausmachten, so lange war auch bei Italiänern und Deutschen das Malen in Tempera genügeleistend. Zwar war schon lange vor den Eycks die Mischung der Farben mit Leinöl bekannt, doch hatte man nur zur Bemalung von Bildwerken etc., nicht für eigentliche Malerei,

entschieden Gebrauch von den Oelfarben gemacht. So weiss man z B. aus einer Urkunde vom J. 1341, dass Herzog Johann III. von Brabant ein Denkmal für seinen Oheim Heinrich von Löwen bei dem Bildhauer Guillaume du Gardin bestellte mit dem ausdrücklichen Hinzufügen, dass das Bildnerische daran mit „guten Farben von Oel" bemalt werden solle. Zur Erreichung der höchsten Kunstzwecke der Malerei fanden nun die Eycks die Mischung der Farben mit gewöhnlichem Oel keineswegs hinreichend; erfahren selbst in chemischen Studien (wie von Jan schon Facius rühmt) bemühten sie sich rastlos mit Verbesserung dieses besseren Bindemittels, bis sie glücklich eine Mischungsart von bewundernswürdiger Vollkommenheit entdeckten. Freilich wissen wir jetzt nicht viel mehr davon, als dass es ein Harz war, welches sie unter das Leinöl mischten. Wer Vasari's Erzählung in der Lebensbeschreibung des in den Niederlanden gebildeten Antonello da Messina aufmerksam liest, erkennt deutlich, dass die Erfindung der Eycks in einem Firniss bestand, welcher auch im Schatten trocknet, ohne dass man die Malerei der Sonnenhitze aussetzt, und dass man mit diesem Firniss die Farben selbst versetzen konnte, was eine feste Mischung gab, die ohne Sonne trocknete, das Wasser nicht zu fürchten hatte, aber die Farben so stark hervorhob, dass sie einen Glanz an sich erhielten ohne Firnissüberzug.

Das hohe Verdienst der Eycks hinsichtlich der Technik der Tafelmalerei liegt also in der ausserordentlichen Vervollkommnung des Oelfarbenwesens durch Erfindung eines trocknenden Oeles, nämlich eines Harzöles oder Oelfirnisses. Die neugefundene Malart gab den Eyckschen Werken nicht nur in der Heimath das grösste Uebergewicht, sondern verschaffte ihnen selbst bei den Italiänern einen schnell verbreiteten Ruhm. Beweis von dem europäischen Rufe der Eyckschen Farbenkunst gibt schon eine Stelle der Reimkronik von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels:

A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Joannes, et discepol Rugero
con tanti d'alto merito dotati
Della cui arte e sommo magistero
di colorire furno si excellenti
che han superato spesse volte il vero.

Unter den Künstlern der niederländischen und deutschen Schule erhielt sich die Harzölmalerei bis zum 17. Jahrhundert; dagegen wurde, was sehr beachtenswerth ist, diese Farbenbereitung und diese Anwendung der Oelmalerei in Italien nie heimisch und mit Ausnahme des Messiners Antonello von keinem Italiäner vollkommen verstanden. In Italien war in Tempera und Fresko gegen Mitte des 15. Jahrh. so Grosses geleistet und der Werth des Kunstwerks in etwas ganz Andres als in Glanz, Durchsichtigkeit, Pracht und Dauerhaftigkeit der Farbe gesetzt worden, als dass man sich dort sehr bemüht hätte hinter das Geheimniss zu kommen, welches Antonello von Jan van Eyck erlernte. Zwar lauschte Giovan Bellini dem Antonello ab, dass man die Farben mit Oel vermischen könne, in welchem ein Harz aufgelöst ist, doch blieb ihm dieses Harz selbst und das Verfahren der Untermischung unbekannt. Die Italiäner fuhren fort die Tafelbilder in Tempera anzulegen und lasirten sie nur mit Oelfarben; selbst Pietro Perugino und Raffael in seiner Jugendzeit folgten diesem Gebrauch. An eine dicke Untermalung durch die Tempera gewöhnt, behielten sie diesen Gebrauch später bei, als sie ihre Bilder auch mit Oelfarbe untermalten, und man findet diese im tiefsten Schatten noch durch und durch klare und wie aus einem Guss bestehende, von einem unsichtbaren Pinsel aufgetragene Farbe, welche die Malereien der Niederländer und Deutschen auszeichnete, bei den Italiänern nicht. Diejenigen Italiäner indess, welche einen dünnen Farbenauftrag ohne pastose Untermalung und ohne Eycks Oelbereitung versuchten (wie die Schule Lionardo's, Giorgione in seiner Jugend und Andrea Vanucchi), thaten es zum Nachtheil ihrer Werke, welche theils nachdunkelten, theils von der Luft verzehrt wurden. Dagegen sind die Gemälde alter und selbst neuerer Niederländer und einiger deutschen Meister, wie z. B. die ächten Bilder Martin Schongauers, Kranachs des Aeltern, Albrecht Dürers, Hans Holbeins und Kristof Ambergers, von einer Unveränderlichkeit, Festigkeit und Ebenheit der Oberfläche, dass man nicht daran zweifeln kann, wie sie nur dem Eyckschen Firniss diese Eigenschaften verdanken, welche man an den italischen Malereien vermisst. Da nun die Eyckschen Farben seit Jahrhunderten als höchst dauerhaft sich bewährt haben, so hat man der etwa seit Ende des 17. Jahrh. verloren gegangenen Oelmischungsart neuerdings wieder nachgespürt; indess kann über den Erfolg der Bemühungen, in Verbesserung der Oelfarben den Weg des Jan van Eyck wieder aufzufinden, noch nichts entschieden Sicheres gesagt werden.

Bewundernswürdig ist bei den Eycks die Kraft und Durchsichtigkeit aller Lokaltöne, deren Pracht, Tiefe und Sätte noch höher zu treiben kaum möglich scheint.

Das Blau des Himmels wetteifert mit dem Wiesengrün und saftigen Laubwerke, und aus dieser Umgebung hervor leuchten in feurigem Zinnober und königlichem Purpur mannigfach nüancirt die Mäntel, Röcke und Mützen, und in glänzendem Gelb das Gold der Rüstungen, Kronen und Ketten. Vermittelnde und mildernde Töne fehlen gleichfalls nicht in dem Graubraun des Erdreichs, dem Steintone der Kirchen, und an den Gewändern in dem weissgrauen Pelzwerke und Violett, vom bläulichen Roth bis zum röthlichen Blaugrau. Den Sieg aber feiert die Karnation. Sie glänzt aus allen diesen Farben in demselben Grade kräftig, warm und lebendig hervor, wie in der Natur selber die Hautfarbe jeder sonstigen Färbung überlegen ist. Staunenswerth wird hier die Naturtreue, womit die Eycks den Unterschied des Geschlechtes, ja des individuellen Karakters in dem gleichen konsequent festgehaltnen Hapttone durchgängig wiedergeben. Nirgend erscheint das Inkarnat grau, weisslich und kalt, vielmehr überall gesättigt und in jeder Abstufung durchsichtiger oder dichterer Haut voll Athem und Leben. — Wiewohl jede Farbe zu voller Wirkung gelangt, wird doch das Farbenganze niemals bunt, sondern gewährt den Gesammteindruck jenes einfachen Einklanges, der alle Unterschiede zwar fest herausgearbeitet, aber zu keinem unversöhnlichen Gegensatze entzweit erscheinen lässt. Ein und derselbe warmbräunliche Grundton, soweit das entschiedene Grün, Roth, Gelb und Blau es gestatten, waltet machtvoll durch oder lässt wenigstens diese Farben nicht ungebührlich hervordrängen. Doch ist es kein Grundton südlicher Glut, sondern ein nordisch ernster, männlicher. Er ist gleichsam selber kirchlich, indem er dem religiösen Ausdrucke entspricht. So lodert denn auch nichts in beweglichem Feuer. Die Wolken, wenn schon im höchsten Lichte, schweben doch nur sanftschimmernd im reinen Blau. Das Gold und Silber der Waffen, die Wasserklarheit der Brunnen, der sorglich geschliffene Marmor leuchten, trotz allem spiegelnden Glanze, ohne glitzerndes Blitzen. Selbst die Edelgesteine funkeln ohne zu flammen, und bescheidner noch glänzen die Perlen. So herrscht auch in der Färbung der Eycks jene feierliche Ruhe, welche wir schon in der Composition wahrnehmen.

Gleicher Fortschritt offenbart sich in den Eyckschen Werken nach allen andern Seiten der malerischen Behandlung. Auf jede letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten gross. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dies nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Sie vergessen kein Blatt, keine Frucht am Baume, kein Härchen im Pelzwerke, und jedes Einzelnste wirkt im Ganzen an seiner rechten Stelle.

Auf solcher Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Im Allgemeinen streben die Eycks, obschon dem Sinne und Geist nach als ächte Maler, nach einer fast skulpturartigen Bestimmtheit und Rundung. Kristallne Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgiesser, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in erstaunlichem Grade; ihre architektonischen Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeiselt zu haben, und hätten ihre Köpfe und Hände nicht die lebendige Karnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie oft nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. In alledem ist der Einfluss gründlicher Studien unverkennbar, welche die Eycks an vaterländischen Meisterwerken der Bildnerei aller Art gemacht haben müssen.

Zu dieser Genauigkeit stimmt die ganze technische Behandlung. Karel van Mander erzählt von Jan, dass dessen Untermalung viel genauer und schärfer gearbeitet gewesen sei als anderer Meister fertige Werke. Nach Hotho's Ansicht fügten die Eycks im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchsten Lichter und tiefern Schatten hinzu, verstärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und schmolzen und verbanden zu letzter Abrundung Alles was etwa noch feinerer Uebergänge und zarterer Nüancen bedürfen mochte, bald, wo es vonnöthen, mit fester Pinselschrift, bald fein vertreibend, nie jedoch kleinlich oder gar geleckt, immer mit geübtestem Auge und sicherster Hand, so dass ihre Bilder häufig auch noch weit ausgeführter erscheinen als sie es wirklich sind.

Diese Verdienste hätten ohne genaue Kenntniss der Linienperspektive nicht zu gehöriger Geltung kommen können; nun schritten aber die Eycks auch auf diesem Felde ihren Zeitgenossen voran. Nur die Luftperspektive scheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Zwar sind die Räume nicht luftleer wie in der alten Malerei; im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen schon fernend genug, und auch im Freien heben sich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenstände springen vor, die weitern weichen zurück; — für unsern verwöhnten Blick aber können wir schon in den Wiesen und Bäumen des Mittelgrundes und mehr noch an den letzten Bergen und Städten die kleinste Einzelheit allzu

genau unterscheiden. In dieser Gottesnatur ist jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt sich im Windhauch, und die duftlose Klarheit macht auch in weitester Ferne noch jede Farbe und Form dem gesunden Auge erkennbar.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Eycks und ihre Malerei, wobei wir hauptsächlich H. G. Hotho's vortrefflichen Erörterungen in dessen Gesch. der deutschen und niederländ. Malerei gefolgt sind, wird es nun Zeit auf die einzelnen Werke selbst überzugehen, welche theils als vollbeglaubigte theils als vom Kennerblick ächt befundene Arbeiten jener Altmeister Flanderns vorhanden sind.

I. Datirte Werke, theils mit, theils ohne Künstlerbezeichnung.

1421. — Sicheres Gemälde von Jan van Eyck im Besitze des Herzogs von Devonshire auf dessen Landsitze Chatsworth: die Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury. Composition von 17 Figuren. Die Ceremonie wird in einer Kirche romanischen Styles in Gegenwart des Königs und vieler Weltlichen und Geistlichen durch drei Bischöfe vollzogen. Die trefflichen lebendigen Köpfe der meist schlanken Figuren erinnern theilweis an die Pilger des einen Flügels am Genter Altare; die Farben sind von tiefster Glut. Dies jetzt leider sehr verwaschene Bild ward einst vom Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich, dem Könige Heinrich V. (seinem Neffen) geschenkt. Es trägt die Aufschrift: *IOHES. DE EYCK FECIT. † ANO. M°CCCC. ZI.* 30. *OCTOBRIS.* Vergl. Waagens Kunstwerke in England II. 435 ff.

1424. — Brevier des Herzogs von Bedford (Regenten von Frankreich, der bekanntlich mit Anna von Burgund, Tochter Johanns des Unerschrockenen und Schwester Filipps des Gütigen, vermählt war), mit köstlichen Miniaturen von Hubert, Jan und Margaretha van Eyck, in der kön. Bibliothek zu Paris. Die Handschrift ist ein starker Oktavband, 10 Zoll hoch und fast 7 Zoll breit. In den Bildern lassen drei Hände mit Bestimmtheit sich unterscheiden; diese aber haben alle die aus anderweitigen Quellen bekannten Eigenthümlichkeiten des Styls der Geschwister Eyck. Besonders überrascht die Verwandtschaft mit dem Genter Altarwerke. Vielleicht die schönste Miniatur dieses Breviers ist die Messe und Predigt in einer Kirche. Eine ebenso reiche als heitere Naturanschauung und eine sehr achtbare Stufe von Linien- und Luftperspektive ist in den Bergen, Gewässern, Ortschaften sowie in dem klaren Himmel mancher Hintergründe wahrzunehmen. (Siehe die lesenswerthe Auseinandersetzung in Waagens Reise durch England und Frankreich, III. 353.)

1432. — Das grosse Genter Altarbild, Hauptwerk der Gebrüder Eyck, für eine Kapelle der Familien Vyts und Boriuut in der damals St. Johannes, später St. Bavo genannten Kirche zu Gent ausgeführt. Es bestand aus zwölf Tafeln, wovon sieben die obere, fünf die untere Abtheilung bildeten. Die obere Tafelreihe enthält die noch auf Goldgrund gemalten Hauptbilder des thronenden Gottvaters, des Täufers zur Linken und der Maria zur Rechten, die Flügelbilder der Spielengel (auf der Johannesseite) und der singenden Engel (auf der Marienseite), endlich die Eckflügel, rechts Adam, links Eva. In der untern Reihe wird die Mitte ganz von der breiten Tafel der Lammesanbetung eingenommen. Immitten einer reichen Landschaft steht das makellose Lamm der Offenbarung, dessen Versöhnungsblut in einen Kelch fliesst, auf dem Altare, welcher von vierzehn Engeln umgeben ist, deren vier die Leidenswerkzeuge halten, zwei die Rauchfässer schwingen und acht in Anbetung begriffen sind. Aus dem himmlischen Jerusalem, dessen Thürme den Hintergrund bilden, nahen sich mit Siegespalmen rechts Märtyrer, links Märtyrinnen. Im Vorgrunde befinden sich rechts die knieenden Erzväter und Profeten nebst einer grossen Anzahl anderer Figuren in weiten Mänteln, links die knieenden Apostel, Päpste, Heilige und viele andre Figuren. Immitten des Vorgrundes ist der Brunnen des Lebens, oben in der Luft schwebt der heilige Geist. Auf den vier Flügeln dieser Haupttafel (welche 1550 durch Lancelot Blondeel und Jan Schoreel sorgfältig restaurirt worden ist) schlossen sich rechts die gleichfalls zur Verehrung des Lammes herbeiziehenden Streiter Kristi und gerechten Richter, links die Einsiedler und Pilger an. Ein Untersatzbild, mit der Darstellung des Fegefeuers, beschloss das reiche Ganze, welches den grossen Gedanken des Kristenthums, die Versöhnung der Menschheit durch Kristus mit Gott, zum Grundgedanken hatte. Wenn die Flügel geschlossen waren, zeigte die obere Reihe die Marienverkündung und darüber zwei Sibyllen von andrer als Eyckscher Hand zwischen den Profeten Micha und Zacharias, welcher letztere von dem geringern Sibyllenmaler zu sein scheint (lauter Bilder der Verheissung in Bezug auf die Bilder der Erfüllung im Innern), wogegen die untere Reihe immitten den Täufer und den Evangelisten Johannes und an den Seiten die Stifterbildnisse des Judokus Vyts und der Lisbetta Vyts, einer gebornen Burluut, aufwies. Von dem Gesammtgemälde befinden sich noch jetzt die drei Mitteltafeln und beiden Eckflügel der obern sowie

die Haupttafel der untern Abtheilung an ihrem alten Platze (in der sechsten Kapelle des Chorumganges der Bavokirche zu Gent), während die zwei obern Flügel der singenden und musicirenden Engel (mit Gabriel und Maria auf den Rückseiten) und die vier untern Flügel der gerechten Richter und Streiter Kristi, der Einsiedler und Pilger (mit den Aussenbildern des Täufers und des Evangelisten, des Stifters und der Stifterin) nach Berlin gewandert sind, wo sie unter den Hauptzierden des kön. Museums glänzen. Auf dem alten Rahmen der Aussenbilder der beiden Johannes und der Donatoren befindet sich unten folgende Inschrift:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit: pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.

Zu deutsch:

Maler Hubertus von Eyck (kein Grösserer wurde gefunden!)
Legte den Grund, und Bruder Johann in den Künsten der Zweite
Führte zu Ende das Werk auf Vyts des Judokus Bitten.

Auf jene Verse folgt das „Chronostichon":

VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

woraus hervorgeht, dass diese Bilder den 6. Mai 1432 als fertig aufgestellt worden sind.

Nach dem Zeugniss der mitgetheilten Inschrift, womit die Stelle in Varnewycks Historie van Belgis (*Hubertus van Eyck . . . de Tafel in St. Jans Kercke eerst begonnen hadde*) und eine andere bei Karel van Mander (*Hy hadde't werck begonst, also hys was ghewent*) übereinstimmt, hatte Hubert das bei ihm bestellte Werk allein angefangen. Die ganze grossartige Composition gehört daher sicher dem Hubert an. Er begann offenbar mit den Innenseiten, wofür er, wenn auch nicht Kartons, doch ausgeführte Zeichnungen gemacht haben muss, nach welchen sich Jan bei der grossen Pietät, die sich in jener Inschrift gegen seinen Bruder ausspricht, zuverlässig gerichtet haben wird, daher denn auch in den singenden Engeln, in den gerechten Richtern, den Streitern Kristi und dem grössten Theile der Lammesanbetung sich noch nichts von jenen willkürlichen und gekniffften Brüchen der Falten findet, wie wir sie auf den Bildern der Aussenseiten antreffen, wo weniger bestimmte Vorzeichnungen des Bruders ihm einen freieren Spielraum lassen mochten. Ueberhaupt hat Jan seine ganze Kraft aufgeboten, um es seinem Bruder, gegen den er sich aus voller Ueberzeugung und mit vollem Rechte als den Zweiten in der Kunst nennt, wo möglich gleichzuthun, denn unter der ansehnlichen Zahl von Jan allein ausgeführter Werke befindet sich (laut Dr. Waagens Ausspruch) kein einziges, welches sich an geistiger Tiefe mit den Streitern Kristi und an Schönheitsinn mit den Köpfen des Engels Gabriel, der die Verkündung empfangenden Maria oder der beiden Johannes messen kann.

In den Theilen des Genter Altars, welche der Hand des Hubert angehören*), findet sich zwar ein sehr ausgesprochener Realismus, doch so, dass er sich noch mit dem idealistischen Bestreben, welches sich in den Niederlanden in der Malerei schon bald nach Mitte des 14. Jahrh. mit vielem Erfolge geltend gemacht hatte, durchdringt und dasselbe nur zum deutlichen, naturgemässen und vermannichfaltigten Ausdrucke bringt. Sein Gottvater hat daher im Antlitze, wie im Motive, eine ächt kirchliche Würde und Majestät. Der Wurf seines Gewandes vom sattesten Roth zeigt noch die reinen, edlen und weichen Motive jener idealischen Richtung, nur in ungleich grösserer Breite und Freiheit, und mit den feinen Andeutungen des Stoffartigen in manchen Brüchen. Es ist nach Waagens Ausspruch eins der vollkommensten Gewänder, welche die ganze neuere Malerei hervorgebracht hat. Im Täufer zur Seite, mehr noch in den Einsiedlern unten, ist eine ächt religiöse Begeistrung mannigfach abgestuft. Der Kopf der Himmelskönigin athmet nicht blos im Gefühle die reinste Jungfräulichkeit, die innigste Andacht; auch ein hoher Schönheitsinn offenbart sich in ihren Zügen; ja diese Maria ist vielleicht die edelste Ausgestaltung der Marianischen Kunstidee, welche die germanische Kunst der romanischen genüber aufzuweisen hat. In der Behandlung des Frauenhaars findet sich bei Hubert mehr eine sehr feine Angabe der einzelnen Haare. Bei den Männern, welche meist einen sehr vollen, auf die Schultern fallenden Haarwuchs haben, ist die Haarbehandlung zwar etwas freier und höchst meisterlich und weich, jedoch nicht von der Breite wie bei Jan. Die Hände der idealischen Personen Huberts sind breiter, die Finger von

*) Wir folgen hier den Andeutungen von Prof. G. F. Waagen in dessen schätzbaren auf einer Reise durch Belgien und Holland 1846 gesammelten „Nachträgen zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen" im Kunstblatt 1847, Nr. 41 ff.

naturgemässer Länge und minder zugespitzt. Das Fleisch ist im Mitteltone röthlich-bräunlich, in den Schatten von einem Braun, welches ebenfalls mehr gegen das Roth zieht und den Schattenton des Jan an Wärme, Tiefe und Klarheit übertrifft. Endlich sind die Formen minder scharf begrenzt als bei Jan, die Pinselführung ist in den Ein-

Die Obertafeln des Genter Altars.

zelheiten minder verschmolzen, sondern in ihren sehr geistreichen Zügen mehr zu verfolgen. Nach Feststellung dieser Unterscheidungszeichen der Hubertschen Malerei hält Waagen die Gestalten Adams und Evens von Huberts Hand. Vater und Mutter des ganzen Menschengeschlechts erscheinen hier äusserst treu nach Modellen ge-

malt, die in allen Theilen bis auf die einzelnen Haare an Brust und Beinen des Adam und in der Gegend der Geschlechtstheile Beider in der naivsten Weise und mit jener den Eycks eigenthümlichen plastischen Wahrheit nachgeahmt sind. „Es sind, schreibt Waagen, ohne Zweifel die ältesen so durchgebildeten Modellakte, welche die Kunst des Mittelalters hervorgebracht hat.“ Das Modell der Eva ist keineswegs schön, auch geht der Ausdruck des Evenkopfs nicht über das Modell hinaus. In dem sehr gerötheten Gesichte Adams ist jedoch treffend die Gewissensangst ausgedrückt, welche ihn beim Antrage der verbotenen Frucht anwandelt.

Dem Jan werden von dem seltenen Eyckkenner Waagen zugeschrieben: die singenden Engel im Oberwerke, sodann im Unterwerke die gerechten Richter, die Streiter Kristi und die darangrenzende Hälfte des Mittelbildes oder der Anbetung des Lammes, wo die Patriarchen, die Profeten und andre Personen des alten Bundes vorgestellt sind; endlich die Bilder der Aussenseite, mit Ausnahme der von keinem Eyck gemalten Sibyllen und des gegen den grossartigen und geistreichen Micha sehr abfallenden Profeten Zacharias.

Unaussprechlich muss die Wirkung gewesen sein, als zum Erstenmal die doppelten Flügel geöffnet wurden und alle Farben und Formen ihr grosses wundervolles Tedeum anstimmten.

Hoch oben über den kaum fusshohen Figuren des untern Mittelbildes sitzt Gottvater in Menschengrösse, mit der Tiara auf dem Haupte, der Krone zu seinen Füssen und dem Kristallscepter in seiner Linken, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Unbeweglich sitzt er da unter engen goldenen Bogen. Die Schöpfung und Ordnung der Dinge ist vollbracht; in der Stille der Wahrheit seiner selbst schaut er mit einem und demselben Blicke durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche, allherrschend und streng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. (Die dreifache Krone, die sein Haupt bedeckt, bezeichnet den dreieinigen Gott. Hinter der in volles Roth gewandeten Gestalt, bis zum Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikan, des Sinnbildes des für die Menschheit blutenden Erlösers; hinter dem Haupte ist Goldgrund, auf welchem drei Sprüche den dreifaltigen Gott als Allmächtigen, Allgütigen und Allgerechten bezeichnen.) Zu seiner Linken der Täufer und Vorläufer des Gottessohnes, von grossen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch bildnissartig individuell; das Kleid der Wüste unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füssen herniederfällt. Auf seinen Knieen liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in bescheidener Zuversicht mit treuem Verständniss gelesen; aber die ganze Gestalt sitzt da, als sei in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloschen. Das gläubige Auge auf Ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor und ruft gleichsam damit der Menschheit zu: Gehe in dich, denn das Himmelreich ist nah! Zur Rechten Gottvaters sitzt Maria, grad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeschreibbar jungfräulich und züchtig, ernst und doch holdselig und mild, als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geschmückt, doch im Angesicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingebung, mit geneigtem Haupte, unwillkürlich den Mund leis öffnend, erscheint sie lesend und sinnend in das Buch der Bücher versenkt, das sie aufgeschlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kindlicher Frömmigkeit, welchem nachfolgen sollen Alle die es erschauen. Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Desto wirksamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In schweren Gewändern stehen die Singenden vor dem hohen Pulte, die Spielenden neben und hinter Cäciliens Orgel; die Geigen und Harfen pausiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunstreiche Fuge zusammen, die zur Erde wie vom Chor der Kirche niederströmt. Auf den äussersten schmalen Tafeln endlich stehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Nischen von gräulichem Sandstein; darüber grau in Grau die Figürchen Kains und Abels. Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernsten Ahnung der schweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Scham verhüllend, die andre auf die Brust gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und schmerzlicher Erwartung fast, denkt er dem forterbenden Schicksal nach, das über alle Kreatur verhängt sein soll.

Schon aber ist die Erlösung von Sünde und Tod, den durch das erste Menschenpaar in die Welt gekommenen Uebeln, auf dem Aussenbilde angekündigt, das im englischen Grusse die Verheissung der Geburt des Mittlers und Versöhners schildert. In das hier ebenso kirchlich als häuslich bereitete Mariengemach ist der Bote Gottes herabgeschwebt; die schillernden Flügel senkend beugt er das Knie und öffnet halb schon den Mund zur Verkündung, mit unendlicher Milde in allen Zügen. Maria in weitem faltigen Mantel und Unterkleide war zum Gebete niedergesunken. Der Engel

schaut aus der Ferne auf sie, er spricht zu ihr, aber sie sieht und vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem geneigten Haupte breitet die Taube, symmetrisch in Stellung und Form, ihre Flügel aus und schaut hinaus in alle Weiten. Auch diese bemerkt Maria nicht, doch ahnungsvoll zieht sich ihr Blick nach oben; schon ist ihr Herz in das Mysterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuschheit über der Brust gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, — Alles drückt die widerstandloseste Hingabe aus. Durch die Arkade des Hintergrundes (Rundbogen auf Pfeilern) hat man einen Blick auf die Strassen, wo hellfreudiger Sonnenschein auf den Dächern der Häuser spielt. Eine dieser Strassen wird sicher

Die das Lamm verehrenden Greise.
(*Aus dem Genter Altarwerke.*)

als eine Genter erkannt. In den die Aussentafeln oben abschliessenden Halbkreisen schaut über Marien nieder der Profet Zacharias, beglückt, dass sein Auge noch diesen Tag gesehen; über dem Engel aber zeigt Micha mit bewegter Hand aber ruhigen Blicks in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Vorhersagung der nun nahenden Erfüllung. Zwischen Beiden knieen die heidnischen Messiasverkünderinnen: die Sibyllen von Kumä und Erythrä, die eine mit Turban, die andre mit perlenbesetzter Mütze.

Diese äussern Bilder der Verheissung vermitteln den Uebergang zu der grossen Darstellung auf den untern Innentafeln, wo die Weltversöhnung im Glauben an das

Opferlamm und in der Versammlung der Gläubigen zur Anbetung desselben ihre Vollendung feiert. Zu Grunde liegt hier die bekannte mystische Allegorie vom neuen Jerusalem, die in der Johanneischen Offenbarung vorgezeichnet ist. Streng gemessen ist die Anordnung, hochfeierlich die Stimmung dieses Gemäldes. Sabbatlich stimmt der Morgenglanz der lichtklaren Luft; Sabbatruhe verkünden die ernsten Cypressen, die frommen Palmen, die unbeweglichen Eichen; überall, wo man hinblickt, ist gesegnete Stätte. Auf den Flügelbildern ziehen an Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorüber die Streiter und Richter, die Pilger und Einsiedler; die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem ist das Ziel dieser zu Gruppen und Schaaren zusammengetretenen Gläubigen aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die stille Einmüthigkeit im Glauben, die alle jene verschiedensten Einzelnen eng verbündet, lässt schliessen, dass sie schon lange so miteinander gewandert seien. Wenige sind im leisen Gespräch; die Meisten haben den Blick in ihr Inneres gerichtet oder schauen festgläubig in unsichtbare Ferne. Voran in Stahlrüstung lorberbekränzt die Fahnenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen gen Jerusalem zogen; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthiere ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der grosse Karl, zuletzt der heil. Ludwig und andre berühmte Streiter des Herrn; dann unter den Richtern die Gebrüder Eyck selber mit ihrem Beschützer Filipp dem Guten, — Alle in königlichem Prunk, auf köstlich geschmückten Rossen, der greise mildfreundliche Hubert in blauem Sammetpelze auf prächtigem Schimmel, etwas tiefer in der Gruppe der schwarzgekleidete Jan, der sein kluges, scharf gezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Auf der andern Seite sind die Einsiedler von einem steilen Bergrücken herabgekommen und wandern langsam um eine Felsecke vorwärts; die Greise mühselig, die Jüngern kräftig, und unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch im stummen Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Fruchtbäume und Rasengrün bieten können, umgibt sie; doch ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes. (Diese Eremitenschilderung gehört zu den bedeutsamsten Tafeln des ganzen Werkes. Den Zug eröffnen die Erzväter des Einsiedlerlebens: Paulus Eremita und St. Antonius; den Beschluss machen die heiligen Büsserinnen Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Vergl. den Art. „Eremitenbilder" S. 525.) Enger schaaren sich zusammen die Pilger verschiedensten Alters, biedere Bürger, Handwerker und Kaufherren, andächtigen aber beschränkten Sinnes, oft von bizarrem verwunderlichen Ausdruck. Angeführt werden sie von dem riesenhaft voranschreitenden Kristof, dessen weites rothes Gewand in der Faltung an die Mittelbilder der Obertafeln erinnert, aber nicht so glücklich behandelt ist. Schon trennt die Pilger der Fluss von der Stadt und dem mit schlanken Bäumen besetzten fruchtbaren Thale, doch schaut Keiner zurück, denn Allen ist ihr Werkeltagsleben so lange eine Bürde für die Seele, bis sie den Herrn erschauen. Endlich sehen wir auf der grossen Mitteltafel die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm, dessen Kopf Stralen umgeben und aus dessen Brust das Blut sich in den Kelch ergiesst. Obwohl in Form und Farbe durchaus naturgetreu, stellt sich dieses Lamm doch edel und gross genug dar, vollkommen entsprechend seiner hohen Bedeutung als Sinnbild der Weltversöhnung. In regelmässigen Abständen umher 12 Engel, die nächsten mit der Martersäule, der Geissel und dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfass schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit. Ganz im Vorgrunde der Brunnen des Lebens, der die herzugeströmten Schaaren trennt. Die zuerst Angelangten knieen voll Andachtsbewegung im Halbkreise, der mit Aufrechtstehenden abschliesst. Links dahinter der Klerus in kirchlicher Pracht, Päpste, Bischöfe und Priester, die wohl in diesem Moment stark dessen bewusst sind, was sie von Gott noch scheidet und den Laien gleichstellt. Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verschiedensten Trachten, — breite Gestalten, einige so gewaltig, als hätten sie eben erst den Urwald verlassen, wo sie ihren Götzen gedient. Die stumme Heiligkeit fehlt dieser Schaar, nur Wenige blicken selbstprüfend in sich, die Meisten schauen suchend hinaus, hinauf zu Gott. Vom Hintergrunde her erscheinen rechts zwischen Gesträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer, und genüber treten zwischen Zitronenbäumen und Rosenbüschen hervor in dichtem Zuge die Märtyrinnen mit Palmzweigen in Händen, sanft und stillfromm, voll Seelenadel und Demuth, in Haltung, Gang, Gewandung und Kranzwesen ähnlich den Kölnischen Jungfrauen im Gefolge der Ursula, doch ohne das heitre Dreinschauen und die kindliche Lust. Weithin über die Hügel erstreckt sich das neue Jerusalem, dem die grosse Wallfahrt der Gläubigen gilt.

Kirche drängt sich an Kirche; rechts Strassen und Häuser, links Bäume und immitten ein Durchblick auf blaue Berge, über welchen hoch in den Lüften der heil. Geist als Taube schwebt, seine Lichtstraien nach allen Seiten verbreitend. In sanfter Steigung erhebt sich das weite und doch beschlossene Lokal, — ein Natur- und Volkstempel voll Anbetender, doch der landschaftliche Raum nirgend verengt, der Blick immer auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu sehr zu nähern sich scheut. Der blumendurchwirkte Wiesengrund, die Hügel und Bäume prangen in thaufrischem Grün, wogegen sich das Blau des wolkenlosen Himmels und das Roth der Messgewänder kräftig absetzen; die hellen Kleider der Engel und Jungfrauen mischen sich vielfarbig ein; die Harmonie aber der energischen Farbe ist gleich der ganzen Gruppirung einfach und streng, ja würde fast herb erscheinen, wenn nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur und das Geheimniss der Liebe über dem Lamm Gottes und der Menschheit ruhte. — Hochwichtig ist dieses Gesammtbild der

Bildniss des Jan van Eyck in der Gruppe der gerechten Richter.

untern Tafeln als kunstgeschichtlich frühestes Beispiel einer ausgebildeten Landschaft. Bei Erwägung der spärlichen Andeutung, welche alle Gegenstände der freien Natur bis zur Zeit der Eycks erfuhren, grenzt diese Leistung ans Wunderbare. Der Duft der Fernen wie die nächste Nähe ist hier mit dem grössten Fleisse vergegenwärtigt; wir sehen hier auf einmal auf die bis dahin üblichen Goldgründe ein sorgfältig abgetöntes Himmelblau mit naturwahrem Gewölke (z. B. den leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken auf dem Bilde der Streiter Kristi); der Baumschlag ist theilweis, namentlich bei den Palmen, Orangen und Cypressen (wozu Jan auf seiner portugiesischen Reise die Studien machen konnte) vollkommen durchgeführt; die bemoosten Felsen sind ganz deutlich einem Kalkgebirge nachgebildet; selbst die Pferdetrappen auf dem Wege sind bis ins Kleinliche nachgeahmt.

Im Jahre 1559 wurde durch Michael Cocxie (Schüler Raffaels und Bernardins van Orley) für König Filipp II. von Spanien eine Kopie des ganzen Genter Altarwerkes beschafft. Dieselbe befand sich in Madrid, bis der General Belliard während

der französischen Besetzung Spaniens unter Napoleon sie nach den Niederlanden zurückschickte. Von dieser auf Holz ausgeführten Kopie des Gesammtwerks befinden sich das 6 F. 7¾ Z. hohe, 2 F. 6¼ Z. breite Mittelstück der Obertafeln (der thronende Gottvater) und das 4 F. 4 Z. hohe, 7 F. 7 Z. br. Mittelbild der Untertafeln (die Verehrung des apokalyptischen Lammes) jetzt im k. Museum Berlins, wogegen die Obertafeln mit Maria und Johannes dem Täufer in die Münchener Pinakothek und sämmtliche Flügel der obern und untern Reihe in die Sammlung des Königs von Holland gewandert sind.

1434. — Karel van Mander erzählt in seinen Biografien niederländischer und hochdeutscher Maler, dass Jan auf eine Tafel in Oel die Bildnisse eines Mannes und einer Frau, welche in die Ehe treten und sich gegenseitige Treue geloben, gemalt habe und dass dies Bild nachher in den Besitz eines Genter Wunderarztes gekommen sei, von dem es die damalige Regentin der Niederlande (Prinzessin Maria, Schwester Karls V., Muhme Filipps II. von Spanien und Wittwe Königs Ludwig von Ungarn) erworben habe. Unzweifelhaft dasselbe Bild, welches nach England gerathen und vom Generalmajor Hay für 630 Pfund der Londner Nationalgallerie überlassen worden ist. Dieses Gemälde Jans, von ihm selbst mit seinem Namen und der Jahrzahl 1434 gezeichnet, ist wegen der Authenticität, wegen der vollkommenen technischen Behandlung und der ganz vortrefflichen Erhaltung eines der werthvollsten Denkmale altniederdeutscher Kunst. Es ist 2 Fuss 9 Zoll hoch und 2 Fuss 6 Zoll breit und weit mehr als ein Bildnissgemälde, selbst im besten Sinne. Die Figuren sind ganz und stehen in einem Zimmer, von dessen Decke ein messingener Leuchter mit e i n e m angezündeten Licht herabhängt. Der Mann, etwa 30 bis 36 Jahr alt, von blasser Gesichtsfarbe, steht links mit dem schwarzen Hut auf dem Kopf, bekleidet mit einem dunkelrothbraunen Pelzüberwurf, und hält die rechte Hand einer jungen blühenden Frau im blauen Kleid mit grauem Pelz und weissem Schleier, so, dass er mit seiner Rechten in ihre Rechte einzuschlagen im Begriff ist. Am Boden sieht man einen Pantoffel und ein Bologneserhündchen, an der Wand im Hintergrund einen Spiegel, in dessen Rahmen 10 Medaillons mit der Passion Christi sind, und der nicht nur die Rückseite der beiden Figuren, sondern auch die ausserdem nicht sichtbare Wand mit der Thüre abspiegelt, durch welche man einige Leute eintreten sieht. Die Ausführung ist bei diesem Bilde aufs Höchste gesteigert, die Zeichnung und der Ausdruck sind fein, die Züge sprechend, die Färbung warm mit ins Bräunliche fallenden Schatten. Eine Eigenthümlichkeit ist in der Inschrift die Bezeichnung „*hic*", in der Stellung: *Johannes de Eyck fecit hic* 1434. — Man trifft das Ehegelöbniss unter Nr. 186 der britischen Nationalgallerie. Vergl. die Anmerk. Sir Edmund Head's zur englischen Uebersetzung des 2. Bandes von Kuglers Geschichte der Malerei.

1436. — In diesem Jahre vollendete Jan eine thronende Maria mit dem Kinde auf ihrem Schoose, welches mit Papagei und Blumen spielt. Vor der Muttergottes kniet der Stifter des Bildes, ein Domherr, zu dessen Seiten man St. Georg in leuchtendem Harnisch und St. Donatian in bischöflichem Prachtgewande sieht. Den Grund bildet die Korrundung einer auf zierlichen Säulen ruhenden romanischen Kirche. Auf der Hauptfläche des untern Theiles des Rahmens steht: *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala* (van Paele) *hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanias de gmo* (*gremio*) *chori a. dom. MCCCCXXXIIII. Complevit anno* 1436. Dies Gemälde befand sich sonst als Altarbild in der Sakristei der Hauptkirche St. Donat zu Brügge, wo auch des Meisters Grabmal war. Jetzt ist es eine Hauptzierde des Brügger Museums. Treffliche Gestalten sind die beiden Heiligen, voll des kräftigsten Ausdrucks; auch ist der alte Stifter mit grösster Lebendigkeit und Bildnisswahrheit gemalt; dagegen ist die Maria ohne Grazie und fast vlaemisch derb. Der Maler geht über seine Sfäre hinaus, indem er die Muskeln bis ins Einzelnste schildern will. Die Ausführung ist höchst vollendet; unvergleichlich die Gewandstoffe, der Teppich, der Panzer St. Georgs, der dunkle architektonische Hintergrund. (Eine alte, vielleicht gleichzeitige Kopie dieses Bildes trifft man in der Akademie zu Antwerpen.)

1436. — Bildniss eines jungen Mannes, des Dekans J a n d e L e e u w, in der k. k. Gall. zu Wien. Er ist in Dreiviertheilen gesehn, links gewendet, trägt dunkle Pelzkleidung und schwarze Kappenmütze, und zeigt mit der Rechten einen Goldring. Auf der erhabenen Einfassung des 1 F. hohen, 10 Z. breiten Brustbildes steht:

Jan de (*Leeuw*, ausgedrückt durch einen ruhenden Löwen) *op Sant Orselen Daen*
Dat claer eerst met oghen saen 1401.
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck wel bliict wanneert began. 1436.

1437. — Ein herrlicher Entwurf grau in Grau in der Antwerpener Akademie. Eine Heilige (Barbara oder Ursula) mit einem Palmzweige sitzt lesend vor einem im

Bau begriffenen achteckigen reichen gothischen Thurme; herum viele Figürchen von Werkleuten, die in Zuführung und Bearbeitung der Baumaterialien begriffen sind; weiter eine Stadt und anmuthige Gegend. Dies Bild von ruhig schöner Anordnung und reinlich sicherem Pinselstrich trägt die Bezeichnung: *Johēs de Eyck me fecit* 1437. Man ersieht hier, dass Jan auch die Gothik Deutschlands kannte, denn der halb vollendete Thurm zeigt die schönsten und reichsten Giebel der Fenster. Schnaase erkennt Aehnlichkeit mit dem Kölner Domthurme. (Im J. 1769 lieferte Cornelis van Noorde nach diesem damals in Harlem befindlichen Bilde einen guten Stich in Zeichnungsmanier.)

1438. — Zwei Flügelbilder einer verlornen grössern Altartafel, im Madrider Museum. Auf dem einen Flügel steht der Täufer, der ein Lamm auf einem Buche im Arme hält (ähnlich wie in einem Heiligenbilde des Meisters Wilhelm von Köln der heil. Hubert als Bischof mit dem Buche einen darauf ruhenden Hirsch trägt). Vor dem Täufer steht der Donator, — wie die auf einem Streifen unten an den Tafeln befindliche Inschrift besagt: *mīster Hēricus Werlis mgr. Colon.*, mit brauner Kapuze und Sandalen. Den Grund bildet eine Halle mit hölzernem Tonnengewölbe, welche Aussicht auf Wiesengrund und ferne Schneegebirge bietet. Das Gemach ist durch eine Breterwand getheilt, an welcher ein runder convexer Spiegel hängt, der die nahe Umgebung, namentlich zwei Mönche, abspiegelt und so gewissermaasen den nicht dargestellten Theil des Zimmers ergänzt. — Auf der andern Tafel ist eine im Buch lesende Heilige dargestellt, wie es scheint: St. Barbara. Sie sitzt auf einer gothisch verzierten Bank, deren Lehne vor- und rückwärts gelegt werden kann. Ihr Unterkleid ist roth und goldgestickt, ihr Ueberkleid von blauem Sammet mit Pelz. Ein helles Feuer im Kamine wirft seinen Schein auf alle Gegenstände im Zimmer. An dem offenen Fenster stehen Schwertlilien in einem zinnernen Kruge, und in der Landschaft findet bei einem Thurme die Enthauptung der Heiligen statt. — Beide Tafeln sind von ausserordentlicher Wahrheit und Kraft in Zeichnung und Färbung.

Aus demselben Jahre datirt ein Kristuskopf Jans im Berliner Museum. Das dem Betrachter grad zugewandte Gesicht entspricht noch in seinen hohen, etwas länglichen Formen, dem kirchlichen Typus. Die Karnation ist weich und schön, die Ausführung fein; indem aber der sonst die Natur heiligende Meister hier einmal dem Alttypischen nachging, brachte er es unter diesem Zwange nur zu Zügen von schwacher Bedeutung; namentlich hat das Auge etwas Beschränktes und dem feinen Munde fehlt alle Kraft. (Ein zweites, aber verdächtiges Exemplar dieses Kopfes sieht man im Brügger Museum.)

1439. — Das Bildniss der Gemahlin Jans, halb lebensgross, höchst sauber und zart ausgeführt, mit der Bezeichnung: *Conjunx meus Johannes me complevit anno* 1439. *II. Junii.* Diese Schrift steht oben auf dem Bildrahmen. Unten ist zu lesen: *Etas mea triginta trium annorum,* nebst der deutschen, in einem Gemisch griechischer und lateinischer Buchstaben versteckten Bescheidenheitserklärung: *AAΣ IXH XAN* (als ich kann). Dies Gemälde befand sich sonst in der Malerkapelle zu Brügge und ist jetzt dem dasigen Museum einverleibt. — Aus dems. J. stammt ein sehr schönes Madonnenbildchen, das aus der reichen Ertbornschen Sammlung in die Antwerpener Akademie gekommen ist. Maria, in einen weiten blauen Mantel gehüllt, hält stehend das Kristkind in ihren Armen. Hinter ihr fassen zwei Englein einen scharlachrothen reichverzierten Teppich. Seitwärts ein Blumengarten. Im Vorgrunde links ein Springbrünnlein. Die 22 Centim. hohe, 16 Centim. breite Tafel ist von einem marmorirten Rahmen eingefasst, auf welchem in ächter Schrift: *AAΣ IXH XAN* und weiter unten *Johēs de Eyck me fecit ✝ q̄plevit año* 1439 zu lesen ist. Eine Abbildung dieses Gemäldchens gibt der „Messager des sciences et des arts“ im Jahre 1835.

1444. — In dieses Jahr fällt Jans letztes Werk, ein unvollendet gebliebenes Marienbild, das seine Stelle über dem Grabe des Probstes Niklas van Maelbecke im Kore der Martinskirche zu Ypern erhielt. Das Urbild ist nicht mehr vorhanden, wohl aber hat sich ein getreues altes Nachbild davon erhalten, das man in der Samml. des Hrn. Bogaert-Dumortier zu Brügge trifft. Es ist ein 6 F. hohes, 3½ Fuss breites Mittelbild mit Seitenflügeln, und bezeugt, dass das Urbild zu den ausgeführtesten Werken Jans gehört hat. Maria mit lang niederwallendem Haar steht da als prächtig gekrönte Himmelskönigin in weitem reichgeschmückten Purpurmantel, mit dem Kristkind auf ihrem Arme. Vor ihr kniet der Probst Niklas als Stifter des Bildes. Den Hintergrund bildet romanische Kirchenarchitektur mit Durchsicht auf reiche belebte Landschaft. Die Flügel enthalten vier zum Theil nur skizzirte alttestamentliche Sinnbilder in Beziehung auf das Geheimniss der jungfräulichen Geburt; links innen Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird, und Gideon mit dem Engel und dem wunderbaren Vliesse; rechts innen Aaron mit dem grünenden Stabe und Ezechiels

verschlossene Pforte. Auf der Aussenseite der Flügel sieht man grau in Grau gemalt die Erscheinung der Maria mit dem Kinde in Begleitung dreier Posaunenengel vor dem Kaiser Augustus, nebst der tiburtinischen Sibylle als Deuterin dieser Vision.

II. Datumlose Werke, welche sicher oder wahrscheinlich den Eycks angehören. Der heil. Kirchenvater Hieronymus sitzend in seiner Zelle und dem zu ihm geflüchteten Löwen den Dorn aus der Pfote ziehend, ein aus der Lorenzkirche Neapels in dasiges Museum übergegangenes Tafelbild, welches bisher dem *Colantonio del Fiore* beigemessen ward. Nach Prof. Waagens Untersuchung ist die höchste Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass es dem Hubert van Eyck angehört. Schon beim ersten Anblicke fiel dem bewährten Eyckkenner die grosse Uebereinstimmung dieses Gemäldes mit dem Genter Altar auf. Seine genaue Besichtigung hat nun Folgendes ergeben. „Der ehrwürdige Kopf erinnert lebhaft an die Einsiedler, auch die Hände sind ähnlicher Form; das braune Gewand mahnt in den edlen und breiten Motiven an das des Gottvaters. Am Ueberraschendsten aber ist der tiefe röthlichbraune Fleischton und die ganze Weise der Behandlung bis zu dem reichen Beiwerke des

Der Hieronymus des Hubert van Eyck.
(In den Studj zu Neapel.)

Kardinalhutes, der Fläschchen und Folianten. Ja die Schrift in dem aufgeschlagenen Buche ist ganz die gothisch-niederländische, wie im Gebetbuche auf der Marienverkündigung des Genter Altars, und selbst die Art der Risse in der Farbe ist so ganz die nämliche wie auf demselben Werke, dass sie auch auf eine und dieselbe Technik schliessen lässt. Endlich ist das Bild auf dicken Bretern von Tannenholz gemalt, also auf einer Holzart, die überhaupt in Italien nicht häufig, gewiss aber dort nicht leicht von den Malern gebraucht worden ist. Die Benennung Colantonio entbehrt aber jeder sichern Beglaubigung und verdient um so weniger Beachtung, als alle sonstigen, jenem Meister beigemessenen Bilder noch auf Goldgrund in der sehr einfachen und konventionellen Weise der Schule des Giotto gemalt sind.“ (Hienach ist unser Art. Colantonio in B. II zu berichtigen.)

Ein Triptychon oder Reisealtärchen, welches die Gebrüder Eyck vielleicht für den Herzog von Burgund fertigten. Dasselbe wurde aus einem spanischen Kloster vom russischen Gesandten Tatitscheff erworben. Leider ist das Mittelbild mit den anbetenden Dreikönigen dem Ersteher entwendet worden. Jedes der beiden geretteten

Flügelbilder ist etwa 21 Zoll hoch, 8 Zoll breit. Das eine stellt die Kreuzigung, das andre den jüngsten Tag in einer Menge Figürchen dar. Beide sind wahre Kleinodien der Kunst, gleich Miniaturen aufs Aeusserste vollendet. Die Karaktere sind lebendig und scharf ausgeprägt; die Färbung ist von einem klaren aber saftigen bräunlichen Tone und sehr harmonisch. Die eine Tafel zeigt in der Mitte an hohem Kreuze den Heiland, dem der Hauptmann mit dem Speer in die Seite sticht. Rechts und links die Schächer. Alle Kreuze haben die Form eines T. Das mittlere Kreuz umgeben viele Reiter verschiedner Art, unter welchen auch Hubert und Jan zu erkennen sind, völlig entsprechend den Bildnissen auf dem Genter Flügelbilde der gerechten Richter. Hubert hat einen blauen Bund um den Kopf, Jan einen rothen und sieht staunend nach Kristus empor. Im Vorgrunde unterstützen Johannes und einige Frauen die ohnmächtig hingesunkene Maria, während Magdalena verzweifelnd die Hände ringt. Dabei steht rechts eine weibliche Bildnissfigur, vielleicht Margaretha van Eyck. Die Landschaft mit der Stadt Jerusalem ist von hohen alpengleichen Gebirgen umgeben. Die andre Tafel zeigt uns eine wunderbar erhabene und reiche Composition in kleinem Raume: das jüngste Gericht. Hier sitzt Kristus mit ausgebreiteten Armen da, zu seiner Rechten Maria und genüber der Täufer in grünem Mantel und nach altkristlichem Typus. Posaunenblasende Engel umgeben sie; weiter unten die zwölf Apostel in weissen Gewanden; immitten des Grundes die heiligen Jungfrauen und einerseits die geistlichen Heiligen, darunter Papst, Kardinal und Bischöfe, andrerseits die weltlichen Heiligen, darunter Kaiser, König und Fürsten. Erde und Meer geben ihre Todten wieder. Die Bildesmitte nimmt die hochherrliche Gestalt des Erzengels Michael ein, in dessen Ausdrucke sich der höchste Ernst mit grosser Milde paart. Sein Schwert gewaltig schwingend steht er kraftvoll auf dem geflügelten Tode, der die Hölle mit ihren nackten Verdammten und ihren Qualen durch gräuliche Ungeheuer umfasst. — Rings um den Rand dieser vollkommen erhaltenen Bilder befinden sich auf die Gegenstände bezügliche Inschriften. Die Aussenseiten zeigen Spuren von zwei grau in Grau gemalten, auf Tragsteinen stehenden Figuren.

Brustbild des Judokus Vyts im Belvedere zu Wien. Auf Holz 1 F. 1 Z. hoch, 11 Z. breit. Der Stifter des Genter Altarwerkes ist hier in vorgerücktem Alter porträtirt, in blosem Kopfe, in Dreiviertheilen gesehen, links gewendet. Sein rother Rock hat eine schmale Besetzung von weissem Pelzwerk. Die Ausführung ist sehr vollendet, aber frei, besonders sind die kalten Lichter meisterlich aufgesetzt, überhaupt alle Theile voll Wahrheit und Leben. — Eine köstliche Handzeichnung des Jan van Eyck zu diesem Bildniss wird im kön. Kupferstichkabinet zu Dresden aufbewahrt. Sie ist mit Silberstift auf Papier ausgeführt, sehr einfach, aber überaus wahr und geistreich behandelt; die Schattenangaben sind schräg gestrichelt. Dies Blatt enthält auch viele fast erloschene Schrift, welche noch Niemand enträthselt zu haben scheint.

Ein männliches und ein weibliches Bildniss in der Samml. des Grafen Demidoff zu Paris. Nach der Auffassung, dem warmbräunlichen Tone, der vortrefflichen Art der Modellirung zu schliessen, sind diese Porträts ziemlich sicher der Hand des Jan zuzuschreiben. Zumal ist das der Frau mit spitzer zuckerhutartiger Kopftracht sehr fein und lebendig. Beide Bilder wurden im J. 1845 in Italien erworben.

In der Dresdner Gallerie: eine heilige Familie in reichgothischer Kirchenhalle, von miniaturartiger Vollendung. Vor ihrer himmlischen Tochter, der gekrönten Maria, sitzt die heil. Anna im Lehnstuhle; sie hat in der Hand eine Birne, die sie dem Kristkind anbietet. Aus dem Hintergrunde der Halle nahen Josef und Joachim. Auf dies kleine Gemälde und doch grosse Meisterwerk hat Jan van Eyck ein unbestreitbares Recht.

In der Gallerie Doria zu Rom: eine Maria mit dem Kind in einer Kirche, dort Dürer benannt, aber eine wunderköstliche Miniatur unsers Jan, in der Weise des Dresdener Bildes.

Im achten Zimmer der Ambraser Samml. zu Wien: ein grau in Grau gemaltes Bildchen der heil. Genovefa, auf der Rückseite Adam und Eva.

In der Gall. des Wiener Belvedere: eine Maria mit dem Kind an der Brust vor einem reichgeschmückten Throne stehend, Miniaturbild auf Holz von vorzüglichster Ausführung. Die Jungfrau steht gekrönt und in langem blauen Gewande, das ihre Füsse verdeckt, unter einem Baldachin, an welchem der Sündenfall durch die Figuren Adams und Evens auf Tragsteinen und oben über dem Marienhaupte der Gottvater in handerhebender Halbfigur dargestellt ist. Den Grund bildet ein rother, reich mit Gold durchwirkter Teppich. Höhe des Bildchens 7 Zoll, Breite 4 Zoll 6 Linien. — Ebendaselbst das Gegenstück dazu: eine heil. Katharina mit dem Schwert in der Hand, dem zerbrochenen Rad und einer Krone zu Füssen, ein gleichfalls sehr lieblich und zart ausgeführtes Bildchen, dessen kleinlicher Falten-

wurf und helle Färbung aber die dortige Benennung Hubert nicht rechtfertigt. Die Farbe der den Hintergrund bildenden Flusslandschaft und die krausen Wolken erinnern an ein andres schönes Bild ders. Gall., an die dem Schongauer zugeschriebene Kreuzigung, welche sicher der Eyckschen Schule angehört.

In der Gall. des Fürsten Lichtenstein eine köstlich vollendete, aber leider etwas verwaschene Anbetung der Könige. Das Mittelbild, hoch 15 Zoll, breit 12 Zoll, zeigt die Maria in blauem Mantel mit dem Neugeborenen auf dem Schoose, vor welchem der in rothen Sammet gekleidete Donator im Begriff ist anbetend niederzuknieen. Bei ihm steht der ältere König. Durch ein Fenster gucken zwei Hirten; rechts im Grunde stehen Ochs und Esel. Das Seitenbild links enthält den jungen König und den Mohren, das rechts aber einen Canonicus mit St. Stefan in einer Landschaft.

Marienbildchen des Jan van Eyck.
(In der k. k. Gall. zu Wien.)

In der Krännerschen Sammlung zu Regensburg: Maria den todten Kristus beweinend, auf Holz, 11 Zoll hoch, 8 Zoll breit. Eine wahre Kunstperle aus Jans Hand. Mit dem edeln tiefen Gefühle dieses grossen Meisters findet sich hier die ganze Gediegenheit seiner Ausführung. Vortrefflich ist die weitläufige Landschaft.

In der Gall. des Prinzen von Oranien, jetzigen Königs von Holland, im Haag: eine Darstellung der Verkündung in einer Kirche romanischen Styles, Flügelbild, nah verwandt dem Gemälde aus dem J. 1436 im Brügger Museum. Sodann ein Bildchen der Maria auf dem Throne, welche dem Kristkind die Brust gibt und es liebreich an sich drückt. Der Körper des Kindes sehr wahr, die Hände der Mutter fein gezeichnet, das Ganze durchweg ein sehr geistreiches Naturstudium bekundend.

Der Fleischton ist jener bräunlich warme, der allen Werken Jans eigen ist. Das Bildchen scheint flüchtig behandelt, hat aber beim Reinigen sehr gelitten, besonders der Marienkopf.

Im Besitze des Kaufmanns Weber zu Antwerpen: Maria mit dem Kind auf dem Schoose, welches der heil. Katharina den Ring ansteckt. Auf dem Schwerte, das die gekrönte Heilige hält, steht in gothischer Schrift: *Joanes van Eyck*. Der Katharina genüber eine andere Heilige in grünem Kleide, welche mit der Rechten die Linke Katharinens fasst und in ihrer Linken eine Lilie hält. Mehr im Vorgrunde sitzt auf der Katharinenseite die den Pfeil neben sich habende und im Buch lesende Ursula (in Goldstoff und mit prächtigem Kopfaufsatze), andrerseits die in der Linken ein Buch, mit der Rechten aber einen rothen Rosenkranz haltende Cäcilie (in Schwarz gekleidet und mit zuckerhutförmiger Kopftracht). Die Räumlichkeit bildet zunächst eine Rosenlaube mit einer Decke prächtig gemalten Weinlaubes. Nach hinten eine Durchsicht auf eine Stadt und ein Wasser, beides von hellerem Tone als dem sonst auf Jans Bildern gewöhnlichen. Jedoch stimmt dieses Bild in den Köpfen, worunter zumal der Ursulakopf durch Feinheit und Demuth des Ausdruckes anzieht, in dem bräunlichen Fleischtone, in dem satten tiefen Tone der Gewänder und in dem gediegnen, trefflich impastirten Machwerke so sehr mit allen unzweifelhaften Bildern des Jan überein, dass Prof. Waagen, ganz absehend von der Inschrift, es ihm beizumessen keinen Anstand nimmt. Den abweichenden, in der Luftperspektive weiter vorgeschrittenen Ton der Landschaft findet Waagen dadurch erklärlich, dass es aus Jans spätester Zeit datiren möge. Dieses etwa 3 F. hohe und 2 F. breite Gemälde ist vortrefflich erhalten.

Im Besitze des Professors van Rotterdam zu Gent: ein ausgezeichnetes Dreikönigsbild, von sehr schöner Karakteristik der Köpfe und ganz gleicher Bahandlung wie die heiligen Pilger auf dem Flügel des Unterbilds des Genter Altars. Die Gewänder zeugen von sehr gutem Verständniss und sind oft von wahrhaft grossartiger Anordnung. In Betracht der überaus kräftigen Färbung und des rothbräunlichen Tones hat man dies Gemälde als eine Arbeit Huberts erkennen wollen. — Ferner in einer andern Genter Sammlung (bei Hrn. Verhelst) eine ursprünglich vortreffliche, leider durch Restauration verdorbene Katharinenvermählung, in der Composition ähnlich dem vorhin beschriebenen Werke Jans, doch ausser den dort genannten heiligen Frauen noch vier andere aufweisend.

Bei dem Kunsthändler Nieuwenhuys dem Aeltern zu Brüssel eine aus der Vanhalschen Samml. in Antwerpen erworbene Marienverkündung. In dieser Arbeit Jans zeigt sich dessen Realismus von der ungünstigsten Seite. Die unter einem Portal stehende Jungfrau ist eine kurze und breite Gestalt mit dickem Gesicht und derben ganz bildnissartigen Zügen. Noch weniger ansprechend ist der ihr genüber im Freien stehende Engel, dessen Profil das eines hässlichen gemeinen Bengels ist. In allem Uebrigen trägt das Bild nicht allein das entschiedenste Gepräge Jans, sondern es zählt selbst zu seinen vollendetsten Arbeiten, ja es übertrifft, laut Waagens Ausspruch, in der allgemeinen Haltung, in einem gewissen Helldunkel vielleicht alle seine übrigen noch vorhandnen Bilder. Von seltenster Tiefe und Kraft sind die Gewänder, zumal das kirschbraune Kleid des Engels, sowie dessen mit Pfauenaugen prangende Flügel. Auch die Architektur des Portales, woran ein Affe zur Verzierung dient, ist von so tiefem satten bräunlichen Tone wie auf dem Dresdner Bildchen und dem Brügger Votivbilde vom Jahr 1436. Endlich sind Landschaft, Bäume und Pflanzen ganz so und gleich meisterlich ausgeführt wie auf der Lammesanbetung, die Felsen aber wie auf dem Flügelbilde der Einsiedler.

Im Louvre zu Paris ein vorzüglich schönes Bildchen des Jan: die von einem Engel gekrönte Maria mit dem Kind auf dem Schoose, welches den in ernster Andacht knieenden Donator segnet. Durch drei Bogen eine reiche prächtige Aussicht. Nach Filhol's Musée Napoléon befand sich dies Werkchen vordem zu Autun. — In einer Pariser Privatsammlung (bei Mr. Joly de Bonneville) eine freie und sehr zierliche Wiederholung der Maria und des Kindes auf dem Brügger Votivbilde. — Auf der Pariser kön. Bibliothek Miniaturen der Eycks in einer Handschrift des *Roman de la rose*. Die hier dargestellten Scenen des Ritterlebens entsprechen in der Behandlung den unter Jahr 1424 erwähnten Brevierbildern, in Trachten und Anordnung den gerechten Richtern und den Kristusstreitern auf dem Genterwerke.

Im Besitze des Dichters Samuel Rogers zu London ein Marienbildchen mit architektonischer Einfassung, welche in Relief die sieben Freuden Mariens enthält. Dies Gemäldchen wird ein Wunder von feiner prachtvoller Ausführung genannt.

In der Samml. des Sir Thomas Baring zu Stratton in Hampshire das köstliche

Bildchen eines im Buche blätternden Hieronymus in seiner Studirstube, wo man durch Fenster und Thür in eine Landschaft sieht. Passavant erklärt es für dasselbe Bild, welches, laut Vasari, Lorenzo de' Medici besass und das nachmals im Hause Pasqualino zu Venedig gesehen ward. Nach England scheint es mit der Gall. des Herzogs von Mantua gekommen zu sein. S. in Passavants Raffaelwerke II. S. 306 den Brief des Ippolito Calandra an den Herzog von Mantua.

In der Samml. des Marquis von Exeter zu Burleighhouse in Northamptonshire: eine stehende Maria mit dem Kind auf dem Arme, vor welcher ein Geistlicher kniet, der durch die heil. Barbara empfohlen wird.

Im Besitze des Mr. Tobin zu Oak-Hill bei Liverpool das berühmte Messbuch des Herzogs von Bedford mit 59 grossen und etwa 1000 kleinern Miniaturen, worunter aber nur die drei letzten grossen Bilder (der Herzog vor seinen Schutzheiligen knieend; die Herzogin in Gegenwart der heil. Jungfrau vor der heil. Anna betend; die Aufnahme der Lilien ins französische Wappen) als Arbeiten der Eycks zu betrachten sind.

Wie aus diesen Nachweisungen Eyckscher Werke erhellt, ist das meiste Sichere von Jan vorhanden. So hat man sich denn auch von dessen Kunstweise eine möglichst genaue Vorstellung bilden können. Prof. Waagen (vergl. die Nachträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen in Nr. 41 des Förster-Kuglerschen Kunstblattes 1847) gibt folgende Karakteristik der Kunstweise Jans, wobei er besonders die vom J. 1421 datirende, also kurze Zeit vor dem Genterwerk fallende Tafel der Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof, und das 1436, mithin nur vier Jahre nach dem Genter Altar vollendete Votivbild des Canonicus van Paele im Brügger Museum zur Richtschnur genommen hat. In allen Theilen, schreibt Waagen, zeigt sich bei Jan der entschiedenste Realismus. Selbst idealische Personen haben ein porträtartiges Ansehen, die Männer erscheinen bisweilen begeistert, öfter höchst edel, immer tüchtig, die Frauen häufig lieblich und gefällig, bisweilen aber auch hässlich. Letzteres ist noch häufiger bei den Kindern der Fall; Bildnisse aber sind von der überraschendsten und lebendigsten Schärfe der Auffassung, der meisterlichsten Zeichnung, und von einer wahrhaft plastischen Durchbildung der Form. In dem letzteren Bestreben haben seine Formen überhaupt etwas höchst Bestimmtes, ja öfters Scharfes. Die Hände idealischer Personen sind bei ihm in der Regel schmal, die Finger lang und fein zugespitzt, bei Bildnissen aber höchst fein individualisirt. Ebenso sind die Gewänder bei letzteren ein Muster von Wahrheit und Geschmack, während bei ersteren die schönen und reinen Hauptmotive häufig durch knittriche, scharfe und willkürliche Brüche überladen und gestört werden. Jan van Eyck ist nach Waagens Beobachtung der älteste Maler, bei welchem dergleichen knittriche Brüche vorkommen, und mithin als der Urheber dieses verkehrten Geschmackes anzusehen, der in noch viel willkürlicherer Ausbildung in den Werken deutscher Kunst bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. anzutreffen ist. Das Haar hat er sehr fleissig, aber doch mit vieler Freiheit behandelt; besonders sind die höchsten Lichter oft breit aufgesetzt, einzelne abstehende Löckchen mit seltenster Leichtigkeit und Meisterschaft gemacht. Im Fleisch sind die Mitteltöne entschieden gelblich, die grössten Höhen der Lichter bisweilen etwas kalt, die mitunter schweren und undurchsichtigen Schatten dagegen von einem gegen das Gelbe ziehenden Braun. In der Regel sind die einzelnen Farbentöne sehr verschmolzen. Diese Eigenschaften finden sich an den schon S. 610 genannten Theilen des Genter Altars wieder, dessen übrige, davon abweichenden Karakter habende Theile dann dem Hubert zuzuschreiben sein dürften. In den andern Theilen nämlich findet sich zwar ebenfalls ein sehr ausgesprochener Realismus, doch so, dass er sich noch mit dem idealistischen Bestreben, welches sich in den Niederlanden in der Malerei schon bald nach Mitte des 14. Jahrh. mit vielem Erfolge geltend gemacht hatte, durchdringt und dasselbe nur zum deutlichen, naturgemässen und vermannichfaltigten Ausdruck bringt. Der Kunstweise des Hubertschen Antheils am Genterwerke (vergl. S. 608) entspricht nach Waagens Ueberzeugung sicher nur ein einziges der übrigen bekannten Eyckschen Werke: der (S. 616 besprochene) Hieronymus mit dem Löwen in den Studj zu Neapel.

Eine zahlreiche Schule, auf welche sich in einem seltenen Grade alle Vorzüge der Grossmeister fortpflanzten, wurde die mächtige Mehrerin des Eyckschen Weltruhmes und wirkte auf die gesammte Kunstübung auch jenseit der deutschen Grenzen, in Frankreich, Spanien und Italien. Die frühesten, noch dem Hubert angehörenden Schüler: Pieter Christophsen (bei Vasari *Pietro Cristu* genannt, blühend 1417—52) und Geeraert van der Meire (auch Meeren geschrieben,

blühend um 1430) stehen noch auf der Vorstufe, die durch Jan van Eyck bereits überschritten war. Rasch und glänzend aber zeigt sich die Weiterwirkung der Eyckschen Kunst unter Jans Schülern und deren Nachfolgern. Aus der Gesammtheit der Schule im engern und weitern Sinne ragen hervor: der einst mit Jan van Eyck gleichberühmte, heute aber durch kein einziges sicher beglaubigtes Werk näher bekannte Rogier van Brügge (der ausser seiner Heimath vornehmlich in Spanien und Italien arbeitete, 1450 in Rom); Hughe van der Goes (*Ugo d'Anversa*, von Falco Portinari nach Florenz berufen, sonst hauptsächlich zu Gent thätig), Justus van Gent (*Giusto da Guanto*, um 1474 in Urbino), Réné von Anjou (der Titelkönig von Neapel), Antonello da Messina (zwischen 1435—42 bei Meister Jan in Flandern, dann thätig zu Neapel und Venedig, noch 1478 in Blüte); Albert Owater von Harlem und dessen Schüler Geertgen van Harlem (der Gerhard von St. Johann), Dierick Stuerbout (Schüler Rogiers, bei Vasari *Diric de Livanio*, bei Mander der Dirck van Harlem genannt); der Meister J. M. von Köln (Meister des Rosenkranzbildes mit der Bezeichnung *J. M.* 1457 in der Mäglinschen Samml. zu Basel, und der sogen. Lyversbergschen Passion in der Baumeisterschen Samml. zu Köln); Konrad Fyoll (zu Frankfurt am Main); Fritz Herlin von Nördlingen, Martin Schongauer von Ulm und Hans Memling (die drei deutschen Schüler Rogiers van Brügge); Livin de Witte von Antwerpen und Gerard van Gent (Schüler Memlings); der Kalkarer Meister um 1480 und dessen Schüler, der Kölner Meister der sterbenden Maria in der Münchner Pinakothek; Juan Flamenco (thätig zu Miraflores bei Burgos 1496—99); Anthonis Claessens der Aeltere (um 1500); Rogier van der Weyde (vermuthlich ein Sohn Rogiers van Brügge, gest. zu Brüssel 1529); der grosse Quintin Messys von Antwerpen († 1529) und die ihm nahstehenden Meister Jan Gossaert (Mabuse, † 1532) und Bernard van Orley (Barent van Brüssel, † 1550), welche letztern aber leider schon italischem Einflusse verfielen und dadurch in ihrer edelsten Blüte gestört wurden.

Literatur. — *Bartholomaeus Facius: de viris illustribus.* Florentiner Ausgabe 1745. (Der gelehrte Humanist Facius, ein Zeitgenosse Jans und der Eyckschen Schüler, der im J. 1450 den Rogier van Brügge in der Laterankirche zu Rom vor einem Bilde des Gentile da Fabriano in Bewunderung stehen sah, bringt in besagter Schrift die frühesten und glaubwürdigsten, nach Autopsie niedergeschriebenen Notizen über Eycksche Werke in Italien. Bei ihm wird Jan van Eyck als der Gallische Johann angeführt; an einer Stelle heisst es: *Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est.*) — Die Malerleben von *Giorgio Vasari*, wo die Notizen im Leben des Antonello da Messina zu berücksichtigen sind. — *Het Schilder-Boeck. Door Carel van Mander. Tot Haerlem* 1604. Fol. Neuere Amsterdamer Ausgabe unter dem Titel: *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders, voormaals byeen-vergaderd en beschreven door Karel van Mander etc.* mit Anmerkungen und weitern Lebens- und Kunstnotizen vermehrt durch Jacobus de Jongh, und mit den Bildnissen der vornehmsten Maler versehn durch Jan Ladmiraal. — *Jacopo Morelli: notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo.* Bassano 1800. — *G. F. Waagen: über Hubert und Johann von Eyck.* Breslau 1822. — *L. de Bast: Messager des Sciences et des Arts.* Gent. — *Joh. David Passavant: Kunstreise durch England und Belgien.* Mit zwei Umrissen nach den Bildern der Eycks in der Genter Kathedrale. Frankfurt am Main 1833. — *Karl Schnaase: Niederländische Briefe.* Stuttgart 1834. — *Dr. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in England und Paris.* Berlin 1837—39. — *Dr. Georg Rathgeber: Annalen der Niederländischen Malerei etc.* Gotha 1842. — *Prof. H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.* Berlin 1843. — *Dr. Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei.* 2. Aufl. unter Mitw. des Verf. umgearbeitet und vermehrt von *Dr. Jacob Burckhardt.* Berlin 1847. — — Waagens Aufsatz über das Eycksche Altarwerk zu Gent im Cottaschen Kunstblatt 1824. Nr. 23—27. Passavants Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kunstblatte 1841. 1843., und Waagens Nachträge zu diesen Beiträgen in demselben Blatte 1847.

Ezechiel (oder Hesekiel), einer der grossen Profeten, erhält gleich den übrigen Visionären des alten Bundes ein Buch oder eine Schriftrolle zum Attribut. Ausser dieser Beigabe, welche lediglich die Aufzeichnung seiner Gesichte andeutet, erhält er zur Unterscheidung von andern Profeten ein Thor mit Thürmen, welches entweder ihm zur Seite steht oder von ihm in der Hand gehalten wird. Es liegt darin eine Hindeutung auf die im Buche Ezechiels (Kap. 40 ff.) enthaltene Vision und Be-

schreibung des neuen Tempels des Herrn, worin man das Vorbild des in der Johanneischen Offenbarung (Kap. 21, V. 10 ff.) geschilderten neuen himmlischen Jerusalem hat erkennen wollen. Die verschlossene Pforte Ezechiels ist eins der ältestkristlichen Symbole und wird auf das Geheimniss der jungfräulichen Gebärerin Maria bezogen. Man findet dies Symbol nebst Mosis feurigem Busche, Aarons grünendem Stabe und Gideons Engel und Vliess noch auf den Seitenflügeln eines Eyckschen Marienbildes, das nur in alter Kopie zu Brügge vorhanden ist. — Von Kunstwerken bleiben hier anführenswerth: das Standbild des Ezechiel von Sebald Schonhofer in der Nürnberger Liebfrauenkirche (von welchem um Mitte des 14. Jahrh. ausgeführten Werke wir ein Abbild mittheilen); das Fresko der sitzenden Gestalt des Profeten von Michelangelo in einem der grossen Dreieckfelder des Deckenrandes der Sixtinischen Kapelle, gestochen von Ghisi, Volpato, Cunego etc.; die Vision des Ezechiel, Oelbildchen auf Holz von Raffael in der Gall. des Pittipalastes zu Florenz (der Herrgott in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe, die Arme ausbreitend, ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, zu deren Seite der anbetende Engel, und getragen von zwei Genien), bekannt durch den Stich von Guiseppe Longhi für das *Musée Napoléon,* den umgekehrten Nachstich des Longhischen Blattes von Pietro Anderloni, und den 1841 erschienenen Prachtstich von Eduard Eichens; Ezechiel und Jesajas, grau in Grau gemalt von Paul Veronese, Nr. 23 und 25 in der Sammlung der Venediger Akademie; Ezechiels Gesicht von der Auferstehung der Todten, ein grosses nach eigner Erfindung gestochenes Blatt des Nikolas de Bruyn von Antwerpen; Ez. in den Wolken, mit zart ausgeführter Flusslandschaft in Deckfarben vom Nürnberger Georg Strauch (in der Hellerschen Samml. zu Bamberg); Ez. nebst den drei andern Hauptprofeten, *al fresco* von Heinrich Hess (in der Allerheiligenkirche Münchens, an dem die erste Kuppel von der zweiten scheidenden Bandgewölbe), lithografirt von J. G. Schreiner; der Ezechiel in der Profetengruppe der Ludwigskirche zu München, von Peter Cornelius; Ezechiels Gesicht, wie Gott der Herr auf dem von vier Wundergestalten getragenen Wagen dahinfährt, grossartige Zeichnung von Bonaventura Genelli in München; endlich der Ezechiel mit Jesajas, Jeremias und Daniel auf Wolken, im Gemälde der Zerstörung Jerusalems von Wilhelm Kaulbach.

Ezzelin im Kerker, Gemälde von Karl Friedrich Lessing; s. den Art. *Düsseldorf,* S. 262 f.

F.

Faber du Faur, C. W. v., kön. würtemb. Artillerie-Oberst, ist der Kunstwelt durch das kriegsgeschichtliche Bilderwerk bekannt, welches er in den J. 1831 — 43 unter dem Titel: „*Blätter aus meinem Portefeuille im Laufe des Feldzugs* 1812“ in 20 Heften mit 100 Blättern in Tondruck veröffentlicht hat. (Verlag der C. F. Auten-

rieth'schen Kunsthandlung in Stuttgart.) Es enthält 80 Kreidezeichnungen und 20 Conturen; beigegeben ist das Bildniss Fabers du Faur und ein kurzer Text von Prof. Rudolf Lohbauer nebst einem Plan des Schlachtfeldes von Borodino und einer Karte des Kriegsschauplatzes. In gross Atlasformat erschienen, kostet dieses bedeutsame Blätterwerk 100 Fl. im 24 Fl.-Fuss. Faber du Faur, welcher den russischen Feldzug selbst mitgemacht, hat Alles an Ort und Stelle gezeichnet und sein Bilderportefeuille zu einem gewichtigen Rivalen des Albrecht Adam'schen Bilderwerks über denselben Feldzug gemacht. Das Faber'sche Werk übertrifft das Adam'sche überall da, wo das höhere Darstellungsgebiet angeht und die eigentliche Historie in Scene tritt. Eberhard Wächter, der berühmte Historienmaler, that vor länger denn zwanzig Jahren den Ausspruch: die Faber'schen Bilder seien in einem Style, der buonarrotisch grossartig heissen könne. Was den Text betrifft, so ist derselbe auch erweiterter bearbeitet und selbständig (1844 in dems. Verlage) unter dem Titel erschienen: „Der Feldzug in Russland 1812, nach den hundert Bildern Fabers du Faur, historisch und ästhetisch erläutert von Rud. Lohbauer.“ (Hochquart, Schreibp., 132 S. nebst Plan und Karte.)

Fabian der Heilige, Bischof von Rom in den Jahren 236—251, erscheint in den Darstellungen im päpstlichen Ornate, mit einem Schwert in der Hand und einer Taube über sich. Man erzählt von ihm, dass er als Laie und Fremdling zufällig in die Kirche gekommen sei, als eben die Wahl eines neuen Papstes stattgefunden habe. Während er so dagestanden, habe sich eine Taube auf sein Haupt niedergelassen, und dies sei denn für die Versammlung ein himmlischer Wink gewesen, dass Gott ihn zum Papst haben wolle.

da Fabriano, Gritto und Gentile; s. im Art. *Italische Kunst.*

Fächergewölbe bedeutet in der germanischen Kirchenbaukunst ein solches Gewölbe, welches sich von einem Mittelpfeiler ringsumher fächerartig ausbreitet.

Facius, Friedr. Wilh., gest. 1843 zu Weimar als grossherzoglicher Hofmedailleur und Professor, war am 3. December 1764 zu Greitz im Voigtlande geboren. Sein Vater, welcher daselbst eine Materialhandlung besass, bestimmte ihn zum Kaufmann. Trotz einer entschiedenen Abneigung gegen diesen Beruf, ergab er sich doch, um dem Wunsche seiner Aeltern zu genügen, den dazu nöthigen Vorbereitungen bis in sein 16. Jahr. Indessen wuchs mit dieser Abneigung in seinem Innern ein geheimer Drang nach etwas Höherem, von welchem er damals sich selbst noch keine Rechenschaft geben konnte. Aber seine Sehnsucht erwachte plötzlich zum Bewusstsein, als eine Zeichnung ihm zuhanden kam, die ihn dergestalt begeisterte, dass sein Entschluss gefasst war, jede freie Stunde der Kunst zu widmen. Mit Aufopferung aller Jugendvergnügen, ja selbst der Gesundheit, verfolgte er insgeheim rastlos das Ziel seines Strebens. Besonders fühlte er Interesse und Neigung für das Medaillenfach. Die erste Arbeit, die er selbst ohne Vorwissen seiner Aeltern begann und vollendete, war eine auf Kupfer gravirte Kundschaft. Zur Fertigung derselben waren wiederholte Aufforderungen von einer dortigen Handwerksinnung ergangen; aber bei dem niedrigen Stande des Kunstbetriebes in Greitz fühlte Niemand zu diesem Unternehmen sich geschickt genug. In der Stille suchte Facius die nöthigen Werkzeuge nebst einer Kupferplatte sich schleunig zu verschaffen, und ohne die geringste Anleitung, ohne einen andern Begriff von der Arbeit, als welchen sein eigenes Nachdenken und Talent ihm ermittelte, begann er das Werk, dem er seine Nachtstunden opferte. Das Gelingen desselben und der Beifall, welcher ihm von allen Seiten zu Theil wurde, ermuthigte ihn, seinen Aeltern die unwiderstehliche Richtung seines Geistes und den Wunsch, ihr zu folgen, zu eröffnen. Nicht ohne Widerstreben gab der Vater seine Einwilligung zu einer Kunstreise nach Dresden. Dort fand er Alles, was sein glühendes Verlangen suchte, gute Vorbilder, Werkzeuge, wie er sie brauchte, Männer, die ihn mit Rath und That unterstützten. Zunächst beschränkte er seine Studien darauf, im Kupferstichkabinet zu kopiren, und übte sich, in Stahl zu graviren. Gemäss dem Vorsatze, seine Aeltern zu keinem pekuniären Opfer zu veranlassen, sicherte er seine Existenz durch Fertigung bei ihm bestellter Wappen und Symbole in Stahl und Messing. Nach fünfvierteljährigem Aufenthalt in Dresden kehrte er zu den Seinigen zurück. Bald fühlte er schmerzlich den in seiner Vaterstadt herrschenden Mangel an Kunstsinn, und folgte deshalb um so lieber der Einladung eines in Weimar lebenden Freundes. Mit seinen Werkzeugen versehen reiste er dahin 1788 ab. Das rege Kunstleben, welches er hier fand, war ganz geeignet, ein aufstrebendes Talent zu fördern. Immer lieber wurde ihm der Aufenthalt zu Weimar. Er lernte Goethe, Wieland, Herder, Bertuch, Krause kennen, die sich ungemein freundlich und theilnehmend für ihn zeigten. Seine erste Arbeit hier war das „Bildniss des Herzogs,“ nach einer Büste von Klauer, als Medaillon in Wachs modellirt, später in Stahl gravirt.

Der Herzog sah es in der Kunstausstellung, äusserte seinen Beifall darüber, und liess durch Goethe den Künstler unter den freundlichsten Versicherungen auffordern, für immer seinen Aufenthalt in Weimar festzusetzen, wozu dessen Entschliessung schnell gefasst war. Nicht lange darauf trat Goethe seine Reise nach Italien an. Der Begeisterung für die antiken Gemmen, welche Goethe in Rom geschöpft hatte, und dem mächtigen Eindrucke, den die Schilderungen und Vorstellungen des Zurückgekehrten auf ihn machten, verdankte Facius den Entschluss, seine Kunstfähigkeit durch Erlernung der Steinschneidekunst zu erweitern. Die hiezu nöthige Unterstützung liess ihm unter Goethe's Vermittelung der Herzog sofort angedeihen. So begab sich denn Facius zum zweitenmale nach Dresden, um die wichtigsten Vortheile des Steinschneidens unter Tettelbach's Leitung sich anzueignen. Dies gelang ihm mehr durch sein unablässiges Forschen und Fragen, als durch die Anleitung dieses Meisters, der Anfangs mit den vorzüglichsten Handgriffen, welche das Steinschneiden erleichtern können, zurückhielt, und erst später seinem ausdauernden Bestreben mehr zu Hilfe kam. Zur vollkommenen Erlernung dieser Technik war freilich ein Aufenthalt von nur neun Monaten nicht hinreichend; doch überwand Facius nach seiner Zurückkunft durch fortgesetzte Anstrengung die noch übrigen Schwierigkeiten, und unterzog sich mit Erfolg den nicht leichten Aufgaben, wie sie besonders von Goethe ihm gestellt wurden. Es waren meist mythologische Figuren, wohl auch ganze Gruppen, u. a. der Kopf des Herkules, des Homer, die Figuren des Hylas, des Meleager, der Leda. — Zu dieser Zeit begann der Neubau des Schlosses zu Weimar, für welchen eine Anzahl ausländischer und einheimischer Architekten, Bildhauer, Modelleurs beigezogen und in Thätigkeit gesetzt wurden. Bei dieser Gelegenheit würde es nöthig geworden sein, für die architektonischen Leistenornamente sich an das Ausland zu halten, hätte nicht der Herzog nach seiner wohlwollenden Gesinnung für die einheimischen Künstler eine Aufforderung ergehen lassen zur Erfindung einer Masse, die an Dauer und Schönheit der französischen ähnlich sei. Dies unternahm Facius und es gelang ihm, die Composition einer Masse zu erfinden, welche, ohne an Schärfe und Schönheit der französischen nachzustehen, sie an Dauer übertrifft, indem sie, allen Einflüssen von Feuchtigkeit und Witterungswechsel trotzend, mit der Zeit eine steinähnliche Härte gewinnt. Der Herzog, hierüber höchst erfreut, beauftragte Facius sogleich mit der Anfertigung der Formen und Leitung ihrer Ausführung. Zum Behuf der letzteren beschaffte Facius eine grosse Presse, unterwies mehre geschickte Arbeiter und vermochte binnen kurzer Zeit sämmtliche Leistenornamente für den Schlossbau zu liefern. — Fortwährend blieb Facius als Medailleur thätig. Unter vielen andern Arbeiten dieser Art erwarben ihm Beifall im weiteren Kreise seine Medaille auf die Zusammenkunft der beiden Kaiser, Napoleon und Alexander, zu Erfurt, und die Medaillen auf den Staatsminister von Voigt, auf Goethe, Schiller, Wieland u. A. Der leidige Zufall, der dem Medailleur leicht widerfährt, auch Facius wiederholt begegnete, das Springen der Stempel während des Härtens, veranlasste ihn, auf eine Methode zu denken, bei welcher dieser Unfall sicher vermieden würde. Nach jahrelanger Bemühung und stets erneuten Versuchen hatte er endlich die Freude, sein Verfahren vollkommen bewährt zu sehen; denn von unzähligen, nach der Erfindung angestellten Proben misslang auch nicht eine. Ueberdies zeigte sich bei dieser Härtungsmethode der Vortheil, dass der Stahl eine weit glänzendere und leuchtendere Politur annahm, als bei der gewöhnlichen Weise. Noch manche andre schätzbare Erfindung verdankte dieser Künstler seinem unermüdeten Fleiss und der Sammlung, in welcher er, zurückgezogen von der Welt, allein der Kunst und stillem Nachforschen lebte. Unter seinen Intaglien, deren Anzahl sich sehr hoch beläuft, waren ausser den obengenannten ausgezeichnet ein Arion auf dem Delphin, Gruppen von Tänzerinnen, ein Herkuleskopf. Ueber den letzteren war ein englischer Privatmann, der ihn bestellt hatte, so erfreut, dass er, statt der verlangten 100 Thlr., 300 übersandte. Die späteren Arbeiten des verdienten Künstlers waren meist Wappen in Stein und Stahl. Es ist darunter besonders zu nennen „das Alliancewappen der Frau Grossherzogin“ in brasilianischem Topas. Seine letzte bedeutendere Arbeit war das grosse Staatssiegel des Grossherzogthums, in Stahl gravirt, dessen feste und reine Vollendung von der Hand des 76jährigen Greises bewunderungswürdig ist. — Des in seinem 79. Lebensjahre nach schmerzhafter Krankheit dahingeschiedenen Künstlers Talent und Kunstverstand lebt fort in seiner Tochter Angelika Facius. Ausser frühern Arbeiten, in welchen sie glücklich dem Berufe des Vaters folgte (wie die bekannte Medaille auf Zelter nach Goethe's Idee), haben ihr die Medaillen zum Jubiläum des Rektors Wilhelm in Rossleben und auf die „Zusammenkunft der Aerzte und Naturforscher in Jena 1841“ (diese nach Schorns Idee) ein rühmliches Zeugniss gestellt. Im Schloss zu Weimar ist im Goethezimmer von ihr nach Nehers

Zeichnung das anmuthige Relief modellirt, welches des Dichters Geständniss in Erinnerung bringt, dass er aus der Hand der Wahrheit den Schleier der Poesie empfangen. Man sah früher von ihr die plastischen Bildnisse des Prinzen Wilhelm von Preussen und der Prinzessin Karl von Preussen. In neuerer Zeit hat sie, ausser der Büste des Grossherzogs, die der beiden Minister von Fritsch und Schweitzer vollendet. Sie sind glücklich aufgefasst, ganz ähnlich, und edel charakterisirt. — (Nach den vom Mai 1843 datirenden Mittheilungen von P. aus Weimar im Stuttg. Kunstblatt desselben Jahrs.) Neuerdings hat Angelika nach Bernhard Nehers Entwürfen glücklich die Modellirung dreier nach den Innenseiten mit Bildwerken geschmückter Thüren vollendet, welche Burgschmiet zu Nürnberg für die Goethegallerie des Weimarer Schlosses in Bronzeguss ausführt.

Fackel, in den antiken Darstellungen Attribut 1) der Demeter (*Ceres*), welche bei Verfolgung des ihre Tochter raubenden Hades zwei Fackeln in Händen hält; 2) der Lichtgöttin Artemis (Artemis Phosphoros oder Selasphoros, *Diana lucifera, Luna*), welche auf Münzen eine Fackel als Scepter trägt, in Tempelbildern Bogen und Fackel als Sinnbilder des Lebens und Todes führt und sonst in Bildwerken mit Fackeln in beiden Händen erscheint; 3) der Hera (*Juno*), welche als Brautführerin, Hochzeit- und Ehegöttin (Hera Zeuxia, Juno Pronuba) mit der Fackel vorkommt; 4) der Venus Libitina, welche als Lebens- und Todesgöttin den Psychenschmetterling mit der dem Amor genommenen Fackel sengt; 5) des Eros (*Amor*), welcher als Genius des Liebelebens und der Ehe die Fackel trägt; 6) des Hypnos (*Somnus*) und Thanatos, welche als sinnverwandte Genien des Schlafes und Todes die Lebensfackel senken oder auf die umgekehrte Fackel sich stützen. — Eine grosse Rolle spielten die Fackeln bei den Bacchusfesten (Dionysien, Bacchanalien), wo es auch besondere Lampadophorien oder Fackeltänze gab, die unstreitig ihre mystische Beziehung hatten. Eine der merkwürdigsten Vasen, welche man bei Millin mitgetheilt aber schlecht erklärt findet, enthält zwei auf Satyrn (d. h. auf Eingeweihten, welche in Satyrn maskirt sind) reitende Liebgötter, wovon der eine zwei Fackeln, der andre einen Bogen hat, den er eben abdrückte. Da sehen wir einen Fackeltanz *ἱππαστὶ* getanzt (*à la* Huckepack). Millins *Peintures de vases, T. I. pl. XX.* Der Fackelträger Amor von zwei Satyrn getragen kommt häufig auf Darstellungen der Bacchanalien vor. — — In der kristlichen Kunst sehen wir die Fackel als Attribut: bei der heil. Anatolia (welche mit Fackeln und Schlangen gemartert und dann erstochen ward); bei den Heiligen Chrysanthus (welcher Fackeln und Axt zu Marterzeichen hat) und Dominikus (welcher eine flammende Fackel in der einen, die Erdkugel in der andern Hand und den ihn selbst bedeutenden Hund zu Füssen hat); bei der heil. Eutropia, dem heil. Theodorus von Tyro (der als Tempelanzünder die Fackel trägt), dem heil. Theodotus (Fackel und Schwert) und dem heil. Wilhelm von Roeschild (auf dessen Grabe sich eine Fackel entzündet).

Faenza, die Mutterstadt der Fayencefabriken, liegt im Kirchenstaate an der Strasse von Bologna nach Ancona, hat regelmässig gebaute Strassen und einen grossen, durch Stadthaus, Dom, Theater, hohen Thurm und schönen Brunnen eingefassten, mit Bogengängen umgebenen Hauptplatz. Im Dome daselbst trifft man eine thronende Maria von Innocenzo da Imola aus dem J. 1526. In dem städtischen Gymnasium, einem frühern Servitenkloster, befindet sich eine ansehnliche Bildersammlung, wo eine stehende Madonna mit segnendem Kinde, Engeln und Heiligen, von Giov. Battista da Faenza aus dem J. 1506 sich bemerklich macht. Im Kapuzinerkloster unfern der Stadt eine Maria mit Johannes von Reni. In der ebenfalls ausserhalb der Stadt liegenden Kirche der Commende al Borgo mehre Gemälde von Girolamo Trevisano. — Der Maler des genannten Bildes im Servitenkloster mag der bedeutendste Künstler sein, welchen Faenza hervorgebracht hat. Giovanni Batt. da F. kann nämlich als ein wahrer Vorläufer Raffaels gelten, insofern er die Anmuth der umbrischen Schule mit der Tiefe und Reinheit der altflorentinischen verband. Unbedeutend dagegen sind Jacomone Bertucci da F. (obgleich Schüler Raffaels) und Marco da Faenza (der die Arabesken und Fruchtgewinde in der zweiten Reihe der raffaelischen Logen malte, ohne nur entfernt das Vorbild Johanns von Udine zu erreichen).

Faes, Peter van der, genannt *Peter Lely,* Sohn eines Hauptmanns zu Soest in Westfalen, geboren daselbst 1618, zeigte schon in frühester Jugend grosse Befähigung zur Malerei, daher ihn der Vater nach Holland in die Lehre schickte. Peter hielt sich zwei Jahre in der Grebberschen Schule zu Harlem auf, wo er sich mit kleinen Landschaften und Geschichten beschäftigte. Prinz Wilhelm II. von Oranien nahm ihn 1641 mit nach England, und hier bewirkte nun der Ruhm des eben verstorbenen

Anton van Dyck und eine stete Anschauung der schönsten Porträtleistungen dieses Meisters, dass Peter sich von Stund an mit all seiner Kraft dem Bildniss zuwandte. Vornehmlich waren es Damenporträts, in welchen er glänzte; indess verführte ihn sein Talent für Darstellung weiblicher Anmuth, wenig nach der wahren Natur der sich ihm stellenden Gesichter zu fragen, denn das Hässliche wurde unter seinem Pinsel schön und das Schöne überschön. Die von der Kunst verschönerten Damen

(Lady Hamilton.)

waren natürlich seines Lobes voll und bald bewirkten sein Ansehn und seine Empfehlungen, dass er zum kön. Hofmaler ernannt ward. Zu seinen berühmtesten Frauenbildnissen gehört das der Lady Hamilton, das wir hier im Holzschnitt (leider nach schlechter Aufzeichnung) mittheilen. Uebrigens lieferte Lely auch manche Männerbildnisse, welche beweisen, dass es ihm nicht an der Fähigkeit zu einem wahren grossen Porträtisten gebrach. Bedeutend ist seine Figur des Horace Townshend, mei-

sterhaft sein Kopf des Grafen von Sandwich, vortrefflich sein Bildniss Karls I. (in Hamptoncourt), das er in den letzten stürmischen Tagen dieses Königs malte. In Cromwells Dienste tretend musste er den Protektor malen, der aber den bekannten Schmeichelmaler mit den Worten zurechtsetzte: „Lely, malt mich nur, wie ich bin, mit allen meinen Runzeln, Narben und Warzen!“ Seine fetteste Zeit erlebte Lely unter Karl II. Mit Golde gemästet legte er sich eine kostbare Kunstsammlung an, die nach seinem 1680 zu London erfolgten Tode um 26,000 Pf. St. verkauft ward.

Fahlkranz; s. den Art. Landschaftmalerei.

Fahne bedeutet in der kirchlichen Symbolik den Triumf Kristi. Sodann ist die F. Attribut des heil. Abtes Antonin von Sorrento (Fahne und Stadtmauer), des h. Ritters Benignus von Rom, der heil. römischen Krieger Constantinus und Constantius (Fahne und Schwert), der Heiligen Faustinus und Simplicius von Fulda (Fahne und Lilien), des h. Ritters Georg von Kappadokien (weisse Fahne mit rothem Kreuze), des heil. Julianus (Fahne und Palme), des h. Franziskaners Johannes Kapistran (Kreuzfahne), des h. Leopold von Oesterreich (Fahne und Kirchenmodell), des h. Ritters Mauritius (Fahne mit sieben Zeichen), der geharnischten Heiligen Ursus (Fahne und Schwert), Venantius (Fahne und Mauer), Victorinus (Fahne und Reichsapfel); des königlichen Heiligen Wenzeslaus (grüne Fahne mit Adler).

Falcone, Aniello; s. den Art. Italische Malerei.

Falk, Jeremias, geb. zu Danzig 1629, erlernte die Stecherei in Holland und Paris, und ward als geschickter Künstler nach Dänemark und Schweden berufen, wo er viele Stiche nach historischen Gegenständen und besonders Bildnisse trefflich ausführte. Nach Danzig zurückgekehrt starb er daselbst im J. 1709.

Falke, Attribut des heil. Priesters Jeron und des heil. Einsiedlers Otho von Ariano. Ersterer hat einen gehaubten Falken auf der Hand; bei dem letztern Heiligen aber sitzt ein Falke auf dessen Hütte.

Falkeisen, Theodor, ein Basler Stecher († 1814), namhaft durch den höchst ausgezeichneten Nachstich des grossen Woolletschen Blattes mit der Darstellung des sterbenden Generals Wolf.

Fallati, ein heutiger Maler zu Rom, der in Thierstücken Geschick und Gewandtheit zeigt.

Faltung der Hände geschieht in mittelalterlichen Darstellungen mit zusammengelegten flachen Händen, wobei nur die Daumen über Kreuz gelegt, die übrigen Finger aber nicht verschrenkt werden.

Fano (das *Fanum Fortunae* der Römer), päpstliche Stadt an der adriatischen Küste, besitzt einen unter Constantinus und Constans restaurirten Triumfbogen aus Augustischer Zeit und eine Kathedrale mit den schönsten Fresken Domenichino's (Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau in der Capella Nolfi, bekannt durch die 16 Blätter von Cunego). In Sta. Maria nuova und in der Hospitalkirche Sta. Croce daselbst findet man frühe Bilder von Raffaels Vater Giovanni Santi, nämlich eine Heimsuchung (anmuthig, aber nicht sehr durchgebildet) und eine Madonna mit vier Heiligen (von freierer Schönheit und grossartiger Gewandung); in ersterer Kirche auch ein vorzügliches Altarwerk Perugino's aus dem J. 1497, mit der Hauptdarstellung einer von Heiligen begleiteten Madonna, dem obern Lünettenbild einer Grablegung und dem Staffelbild aus dem Marienleben. — In der *Bibliotheca Fridericiana* eine Samml. alter Münzen.

Fa presto („Mach rasch!“), Spitzname des Luca Giordano.

Farinato, Paolo, ein unter Niccolo Giolfino gebildeter Veroneser, dessen Leben den Zeitraum von 1522 — 1606 umfasst. Dieser eigenthümlich grossartige Maler stellt sich als der würdigste Vorgänger des Paul Veronese heraus. Farinato erscheint durchweg als eine tüchtige Kraft, welche es mit der Natur hält, wenngleich es bei ihm im Einzelnen auch an Uebertreibung nicht fehlt. Werke von ihm zu Verona (das Speisungsgemälde in S. Giorgio in Braida, ein Altarbild in S. Giovanni in Fonte), zu Dresden, Berlin und Wien. Im Berliner Museum ein grosses figurenreiches Gemälde der Darstellung im Tempel, zwar noch ohne höhere Gesammtwirkung, doch mit lebensvollen Gestalten unter den Zuschauern und mit mannigfach prächtigen Gewändern. In der Wiener Belvederegallerie ein figurenreiches heidnisches Opfer. Man kennt Farinato übrigens auch als Radirer. Seine Blätter sind mit *PF* oder dem vollen Namen und zugleich mit einer Schnecke bezeichnet. — Sein Sohn Orazio war ebenfalls Maler und Radirer; wir kennen von diesem indess kein Gemälde, nur gute Stiche nach Entwürfen des Vaters.

Farnesina, die berühmte zierliche Villa an der Lungara in Trastevere zu Rom, über den Gärten des Kaisers Geta erbaut für den Siener Geldmann Agostino Chigi,

welcher der Fugger der Medici und einer der Mäcene Raffaels war. Obgleich schon interessant durch die sehr schöne Architektur (nach dem Entwurfe des Baldassar Peruzzi), ist diese Villa doch weit mehr bekannt durch die Fresken Raffaels, Giulio's und Sodoma's. Das Aeussere ist mit etwas sparsamen Pilasterstellungen geschmückt; das Untergeschoss, wo die Geschichte der Psyche gemalt ist, hat Arkaden in sehr gutem Style. Hier war es, wo zu Zeiten des zehnten Leo vom reichen Besitzer die heitern Gartenfeste gegeben wurden, an welchen der damals noch lebenslustige und weltlich glänzende päpstliche Hof theilnahm. Bei einem dieser Gastmahle, wo z. B. Pfauenzungen, das Nonplusultra damaliger Schaugerichte, reichlich paradirten, wurde einst (es war bei einer Kindtaufe) alles gebrauchte kostbare Geschirr in die vorbeifliessende Tiber geworfen. Nach Clemens' VII. Tode wendete sich das Blatt: die Chigi mussten Rom verlassen und Paul III. (Alexander Farnese) behielt das hübsche Gartenhaus für seine eignen Nepoten, mit deren Gütern es an die Krone Neapel kam. — — In dem an die Psychenhalle anstossenden Saale der Villa Farnesina befindet sich ein Fresko vom J. 1514, welches zum grössten Theile von der eignen Hand Raffaels herrührt und daher in der Ausführung ungleich höher steht als die spätern nur nach seinen Zeichnungen von Schülern gemalten Psychenbilder. Es stellt die Galathea oder *Venus marina* (Göttin des Meeres) dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymfen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; pfeilschiessende Eroten, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. (Stiche danach von Marcantonio, Marco da Ravenna, H. Goltzius, N. Bocquet, N. Dorigny, D. Cunego, Th. Richomme, B. Ricciani.) — Zu den Loggienbildern aus der Psychenfabel hat Raffael laut Vasari wenig mehr als die Kartons gemacht; die Ausführung *al fresco* überliess er dem Giulio Romano und Francesco Penni, denen sich noch Giovanni da Udine zugesellte, welcher die schönen Laub- und Fruchtgewinde malte. Noch sind manche Theile (trotz der unter Maratti geschehenen Ueberarbeitung) sehr gut erhalten. Laut Passavant lässt es sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass Raffael wenigstens in dem Bilde, wo Amor seine Geliebte den Grazien zeigt, die vom Rücken gesehene weibliche Figur selbst gemalt hat. Sie zeichnet sich auffallend vor allen übrigen Figuren aus, durch die schöne Zeichnung sowohl wie durch die meisterhafte Ausführung und die zarte Karnation. Alle andern Gestalten, so schön auch ihre Zusammestellung und ihre Bewegungen sind, ermangeln dagegen der Zartheit der Zeichnung, sind öfter übermalt oder flüchtig und breit gezeichnet, und fallen in der Karnation ins Ziegelrothe. Nur die unverwüstbaren hohen Eigenschaften der raffaelischen Entwürfe konnten diesen Fresken den Reiz lassen, den sie selbst jetzt noch nach so vielen Entstellungen ausüben. Vergl. im Uebrigen den Art. *Eros und Psyche*, S. 542 ff. — Sonst befinden sich in der Villa auch Fresken vom Baumeister Peruzzi und von Sebastian del Piombo (im Erdgeschoss) sowie von Sodoma, der im Obergeschoss Scenen aus der Geschichte Alexanders des Grossen gemalt hat. Ebendaselbst Architekturgemälde von Peruzzi und ein mit Kohle gezeichneter Riesenkopf, angeblich ein Scherz Michelangelo's.

Farnesische Flora; s. den Art. *Flora*.

Farnesischer Herkules; s. die Art. *Glykon*, *Hellenische Kunst* und *Herakles*.

Farnesische Paläste. *I. Palazzo Farnese* zu Rom, das berühmteste Bauwerk des Florentiners Antonio da San Gallo, eines Nachfolgers des Bramante. Dieser unleugbar ausgezeichnete Bau, sowohl imponirend durch seine Masse, als erfreuend durch die Harmonie der Theile und durch seine abgerundete Vollendung, scheint in seinen so schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des ältern florentinischen Palaststyles zu verrathen. Im Detail tritt uns freilich Manches entgegen, was nicht zu loben ist. Die Bekleidungen der nischenförmigen Fenster, Einfassungen von Säulentabernakeln, sind massig schwer. Spuren dieser Verirrung zeigen sich schon an Gebäuden von Giulio Romano, doch stärker beim San Gallo (dessen Beispiel hier nachtheilig wirkte), noch ärger beim Buonarroti, der Spätern nicht zu gedenken. Das Material des Baues ist leider nicht das beste: von dem für eine Ewigkeit bestimmten behauenen Stein der ältern Bauten war man schon abgekommen. Selbst das Erdgeschoss hat Backsteinwände. Das vielbewunderte Cortile kann sich mit dem des Bramantischen Palastes der Cancellerie in keiner Hinsicht messen: neben diesem erscheint es gedrückt und schwerfällig, ungleich mehr aber noch das Atrium mit seiner Doppelreihe von Granitsäulen. Die Vermauerung der Arkaden des ersten Geschosses hat freilich viel dazu beigetragen, die Schönheit des Hofraumes zu beeinträchtigen. Die dem Hofe zugewandten Seiten gehören im obern Theile dem Michelangelo an, dem auch das vortreffliche Gesims zugeschrieben wird. Trotz der aus-

drücklichen Aussage des Vasari wird dies jedoch von Manchen stark bezweifelt. Die Hinterseite hat eine gut angelegte Loggia von Giacomo della Porta. — Paul III. (Alessandro Farnese) war noch Kardinal, als er den Bau dieses Palastes begann. So reich der Mann auch war, glaubte man doch, es werde ihm gehen wie dem Luca Pitti, der sich durch Bauen zu Grunde richtete, und Pasquino hing eine Armenbüchse aus mit der Inschrift: *Elemosina per la fabbrica!* (Almosen für den Bau!) Skrupulös war der Papst weder im Anwenden der Travertinquadern von alten Monumenten (Kolosseum und Marcelltheater) noch im Aufwenden seiner Gelder. Laut den Rechnungsbüchern der apostolischen Kammer von 1546—49 belief sich die auf den Bau verwendete Summe auf 73,178 Scudi. Völlig beendet ward der Palast erst durch Pauls Neffen, den Kardinal Vicekanzler Alessandro Farnese. Nach dem Aussterben dieses Hauses fiel er mit dem Herzogthum Parma den spanischen Burbonen anheim, welche später die darin aufgestellten berühmten Kunstwerke nach Neapel schaffen liessen. So entwanderten aus Rom drei weltbekannte Antiken: die farnesische Flora und der farnesische Herkules nebst dem farnesischen Stiere. Doch findet man im Palaste noch manche Statuen aus den Antoninsbädern (in einem besondern Gemache): auch blieben hier die antiken Beine des Herkuleskolosses, die erst nach der Restauration der Statue durch Guglielmo della Porta gefunden wurden. Das namhafteste, noch im Cortile befindliche Skulpturwerk ist der Sarkofag der Cäcilia Metella. — In der Gallerie Fresken von Annibal Caracci, an welchen *Agostino* und *Lodovico Caracci, Domenichino, Guido* und *Lanfranco* mitarbeiteten. Die einzelnen Darstellungen sind: der Triumfzug des Bacchus; Pan, welcher Dianen ein Ziegenfell bietet; Merkur, welcher dem Paris den Goldapfel bringt; Apollo den Hyakinth raubend; Entführung des Ganymed (von Guido); Polyfem auf der Liebesflöte blasend, und derselbe den Acis verfolgend; Perseus und Andromeda (von Guido); Perseus den Phineus und dessen Genossen versteinernd; Juno vom Jupiter auf dem Lager empfangen; Galathea mit Tritonen und Amoren; Apollo und Marsyas; Boreas und Oreithyia; Eurydike; Europa und der Stier; Diana und Endymion; Herkules und Iole (s. den Art. Herkules); Aurora und Cefalus; Anchises und Venus (*unde genus latinum*, s. den Holzschnitt); Amor und ein Satyr; die Nymfe Salmacis und der Hermafrodit,

die arkadische Syrinx und der sie verfolgende Pan; Leander und Hero. Ueber den Nischen acht Bildchen von **Domenichino**: Arion; Prometheus; Herkules im Kampf mit dem Hesperidendrachen; Herkules als Erlöser des Prometheus; Dädalus und Ikarus; Kallisto mit den andern Artemisnymfen im Bade; die Verwandlung derselben durch Juno in eine Bärin; Apollo vom Hermes die Lyra empfangend. In einem besondern Zimmer folgende Fresken des **Annibal Caracci**: Herkules am Scheidewege; Anapius und Amfinome beim Ausbruche des Aetna ihre Aeltern rettend; Ulysses und Circe; Derselbe mit den Sirenen; Perseus und Medusa; endlich Herkules mit dem Nemeischen Löwen. (Der ganze Freskencyklus ist mehrfach gestochen worden; das wichtigste Nachbildungswerk führt den Titel: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Caraccio coloribus expressa a Petro Aquila del. inc. Romae.*) Künstlerischerseits sind diese Fabelfresken der höchsten Bewunderung werth; schon die Technik des Fresko hat kein vollendeteres Vorbild aufzuweisen; die Vertheilung am Gewölbe des grossen Saales wird nur von der Decke der Capella Sistina (freilich in einer ganz andern Art) übertroffen, deren nackte Füllungfiguren als belebte architektonische Kräfte hier in freier Weise nachgeahmt sind; die Zeichnung ist im Nackten wie in der Gewandung höchst meisterhaft, und Modellirung, Farbe und Helldunkel sind innerhalb der Grenzen des Fresko vollkommen zu nennen. Abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raffaels und Michelangelo's bemerkt, vermisst man aber vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch in derartigen Gegenständen vor Allem erfordert wird. Diese Malereien sind übrigens Annibals **letzte** Hauptarbeit. Er hatte den Geiz zum Zahlmeister, und die daher entspringenden Verdriesslichkeiten untergruben seine Gesundheit, die dann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, die er von der dortigen Malerbande erfuhr, vollends zerstört ward.

II. Palazzo Farnese zu **Caprarola**, dem hohen Nest an der Strasse von Viterbo nach Rom. Das Gebäude ist **Vignola's** (Giacomo Barozzio's) **Hauptwerk** und stellt sich als ein **Fünfeck** von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage dar. Auch dieser Palast ist mit **Fresken** geschmückt. *Taddeo* und *Federigo Zuccaro* schilderten hier die geschichtlichen Momente des Hauses Farnese und lieferten damit die erträglichste Probe ihres sich sonst nicht sehr empfehlenden Talents. Bekannt sind ihre Farnesischen Geschichten durch das Nachbildungswerk: *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo, Federigo e Ottaviano Zuccaro, dis. et inc. da Giorgio Gasparo de Prenner. Roma* 1744—48. (Blätter in 4 und qu. Fol.)

Farnesische Schale; s. „Neapler Museum."

Farnesischer Stier; s. die Art. „Apollonius von Tralles", „Amphion" und „Hellenische Kunst."

Farnesische Villa; s. *Farnesina.*

Fasces, — Ruthenbündel aus Ulmen- oder Birkenholz, aus denen ein Beil hervorragt, — gehörten zu den ältesten römischen Magistratsinsignien. Dies symbolische Zeichen der Herschergewalt adoptirten die Römer von den Etruskern. Angeblich nahm es schon Romulus an, nach Andern erst Tarquinius Priscus. Nach Vertreibung der Könige erhielten die Konsuln die Auszeichnung, sich von den Liktoren die Fasces vorantragen zu lassen, und zwar hatte dies Recht immer nur derjenige Konsul, der grade das Imperium hatte, der *Consul major.* Um dem Volke die Furcht vor diesem Zeichen der alten verhassten Königsgewalt zu benehmen, nahm der Konsul Valerius Poplicola die Beile aus den Fasces, so dass sie nur dann darin befestigt sein sollten, wenn die Konsuln ausser Rom sich befänden. Auch liess Derselbe, zum Merkmal der höchsten Gewalt des Volks, die Fasces vor dem Volke senken, was sich später erhielt. So bezeugten auch die niedern Magistrate den höhern durch Senkung der Fasces ihre Achtung, oder durch Herausnehmen der Beile, wenn sie sich ausserhalb Roms begegneten. Der **Konsul** und **Prokonsul** hatten zwölf Liktoren mit ebensovielen Fasces, der **Diktator** aber 24. Letzterer führte die Beile auch in der Stadt. Der **Prätor in der Stadt** hatte nur zwei Fasces, der **Prätor in der Provinz und im Kriege** aber sechs. Die *Duumviri municipales* und die römischen *Decemviri* hatten ebenfalls Liktoren mit Fasces. Alle andern Beamten entbehrten dieses Rechts. Beim öffentlichen Erscheinen der Magistrate trugen die Liktoren die Fasces aufrecht voran; bei Leichenbegängnissen wurden die Bündel gesenkt. Siegende Feldherren liessen ihre Fasces mit Lorber umwinden und so geschmückt beim Triumfe vorantragen. Dies that z. B. Cäsar, und diese Sitte blieb auch in der Kaiserzeit. In Folge der Eitelkeit und Prachtliebe der Kaiser wurde das Tragen belorberter und obendrein noch kostbar vergoldeter Fasces etwas Tagtägliches. Die unter den Kaisern nur noch die Rolle bloser Bürgermeister Roms spielenden Konsuln behielten ihre

12 Fasces; die Prokonsuln aber bekamen jetzt nur sechs, ebensoviele die Proprätoren. Die Sitte blieb bis in die späteströmische Zeit. Vergl. noch den Art. „Liktoren."

Fass, Attribut der heil. Antonia (welche in einem Wasserfasse erstickt ward), des heil. Priesters Othmar (welcher das Weinfässchen trägt oder neben sich hat, das er immer gefüllt fand), und des heil. Willibrord, Apostels der Friesen und Bischofs von Utrecht (dem ein Quell unter dem Hirtenstabe entspringt und der zugleich ein Fass oder kleinere Wassergefässe neben sich hat).

Berichtigungen und Zusätze zu einigen Artikeln dieses Bandes.

Auf S. 162 (Art. Dresden) hat die namentliche Anführung der gegenwärtig in Dresden wirkenden künstlerischen Kräfte folgende Fassung zu erhalten: „Lebendige Förderung finden hier die bildenden Künste theils durch eine ansehnliche Kunstschule, Akademie genannt, theils durch eine grössere freie Genossenschaft älterer und jüngerer schaffender Künstler. Die Akademie (welche nur zu wünschen lässt, dass sie zur Durchbildung eines bestimmten Karakters und dadurch zu einer ähnlichen Geltung wie die Münchner und Düsseldorfer Schule gelangen möge!) zählt jetzt folgende Männer zu Professoren: die Baumeister Heine und Semper; den Bildhauer Rietschel; die Geschichtmaler Arnold, Bähr, Bendemann, Ehrhard, Hübner, Peschel, Rensch, Schnorr von Karolsfeld (Direktor) und Vogel von Vogelstein; die Landschafter Dahl und L. Richter; die Kupferstecher A. Krüger und Steinla. Ausser diesen Professoren fungiren zwei Lehrer: der Kupferstecher Julius Thäter und der Holzschneider Bürkner. Die übrige Künstlerschaft Dresdens besteht zur Zeit aus folgenden Herren: Arlt, Landschaftzeichner und Lithograf. Lukas Arnold, Bildniss- und Genremaler. Assmann, Steinzeichner, Arlts früherer Schüler. Beyer, Bildhauer. Bothen, Architekt. Brockmann, Geschichtmaler. Bucker, Steinzeichner und Porzellanmaler. Bürger, Landschaftzeichner und Lithograf. Castell, Landschafter. Erhard, Baumeister. Die Gebrüder Traugott und Eusebius Faber, Landschaftmaler. Fiebiger, Landschafter. Fleischer, Landschaftzeichner. Fleischmann, Landschaftstecher. Joh. Gottlieb Abraham Frenzel, Kupferstecher, Direktor des Kupferstichkabinets. Gille, Landschaftmaler; auch Steinzeichner. Glöckner, Architekt. Goldstein, Landschafter. Gonne, Genremaler. Professor Grahl, Geschichtmaler. Grünewald, Steinzeichner und Miniaturmaler. Günther, Baumeister. Hähnel, Architekt. Ernst Hähnel, Bildhauer. (S. 162, Z. 21 f. ist derselbe irrig als Schüler des Prof. Rietzschel angegeben. Ernst H. ist niemals ein Schüler Rietzschels gewesen, denn als Rietzschel noch in Berlin studirte, war Hähnel in München, wo er von seinem bisherigen Fache, der Architektur, zur Bildhauerei überging. H. hat sich selbst ausgebildet, ohne eigentlich Jemands Schüler zu sein.) Professor Gottlieb Hammer, Kupferstecher. Die Gebrüder Hanfstängel, Steinzeichner. Hantzsch, Volksmaler. Hasse, Landschafter und Thiermaler. Hauschild, Bautenmaler. (Hat sich neuerlich der Geschichtmalerei zugewandt.) Herrmann, Architekt. Junige und Karst, Genremaler. Kaufmann, Geschichtmaler. Kluge, Kupferstecher. Köhler, Porträtist und Genremaler. Krüger, Münzgraveur. Robert und Julius Kummer, Landschafter. Laurent, Architekt. von Leybold, Landschaft- und Bautenmaler. Frau von Locquesle, Bildnissmalerin. Rudolf Meyer, Geschichtmaler und Schriftsteller. Müller, gen. der russische M., Landschafter. Naumann, Bildnissmaler. Niemann und Nordhus, Volksmaler. Hofmaler Oehme, Landschafter. Theobald von Oer, Geschichtmaler. Papperitz, Landschafter. Pecht, Geschichtmaler. Piesold, Genremaler. Planer, Kupferstecher (aus Steinla's Schule). von Raisky, Porträtist. Reinhardt, Landschaftmaler; auch bekannt durch humoristische Illustrationen. Reinick, Maler und Dichter; bekannt durch die „Lieder und Bilder" aus seiner Düsseldorfer Zeit. Professor Retzsch, Geschichtmaler und Radirer; bekannt durch seine romantischen Compositionen. Fräulein Richter, Blumenmalerin. Rolle und Röting, Geschichtmaler; letzter auch Porträtist. Sattler, Bildnissmaler. Scheinert, Glasmaler. Schütz, Kupferstecher. Seelig, Bildhauer. (Von ihm einige Figuren am Hoftheater.) Söhnitz, Medailleur. Sparmann, Landschafter. Frau Prof. Tridon, Miniaturmalerin. Ulbrich, Medailleur, Veith, Zeichnenlehrer, Sohn des berühmten Kupferstechers Prof. Veith. Fräulein E. Wagner, Blumenmalerin. Otto Wagner, Bauten- und Dekorationsmaler. Fr. Wilh. Wegener, Landschafter und Thiermaler, auch Radirer. Weinhold, Stein-

zeichner. **Wendler**, Genremaler. **Wenzel**, Zeichnenlehrer und Modellirer an der technischen Bildungsanstalt. **Wolf**, Thiermaler und Radirer. **von Wolframsdorf**, Hofbaumeister. **Zimmermann** aus Rochlitz, gen. der kleine Z., Maler und Steinzeichner. **Zöllner**, Steinzeichner. — — Aus der Werkstätte des Professors **Bendemann** gingen als ausgezeichnete Schüler hervor: der Kopenhagener *Fröhlich*, die Dresdener *König* (gest. in München) und *Lichtenberg*, der Berliner *Gustav Metz* (früher Bildhauer, jetzt in Rom) und *Alfred v. Schüssler*. — Aus der Werkstätte des Professors **Benno Julius Hübner**: *Mühlig* (Genremaler), *v. Ramberg* (Geschichtmaler), *Schuster* (Schlachtenmaler) und *Schönherr*. — Aus der Werkstätte des Professors **Ludwig Richter**, des besonders durch seine Illustrationen zu Märchen, Sagen und Liedern bekannten Landschafters: *v. Döring* (jetzt in München), *Franz* (jetzt in Rom), *Lungwitz* aus Halle und *Nitzsche*. — Ferner gingen bedeutende Schüler aus den Werkstätten der Bildhauer **Rietzschel** und **Hähnel**, des Nordlandschafters **Dahl** und des Geschichtenstechers **Steinla** hervor. — Endlich weist die mit der Akademie vereinigte **Bauschule**, deren Direktor Professor **Semper** ist, viele tüchtige Zöglinge auf, welche sich in den Staatsdienst begeben oder frei als Baumeister niedergelassen haben und eine bessere Architektur im Lande einzuführen bestrebt sind.

Auf S. 162 macht sich ferner zu dem über die Dresdner Hauptwache Gesagten folgende Bemerkung nöthig. **Josef Thürmer** hatte allerdings den Plan zum Bau einer neuen Hauptwache eingereicht; gleichzeitig war aber auch ein höherer sächs. Offizier als Dilettant im Baufache mit einem Plane eingekommen. Um nicht den Einen durch die Ehrung des Andern zu beleidigen, annullirte man die Dresdner Concurrenz und wandte sich an Schinkel in Berlin. Dieser schickte nun den Entwurf, welchen man genehmigte; Thürmer aber besorgte die meisterhafte und solide Ausführung. — Der schöne Bau der neuen Anstalt für technische Bildung (Gewerbschule) ist das Werk des Professors **Heine**.

Auf S. 173 ist zwischen Dufay und Dughet einzuschalten: „**Duft von Schmalkalden**; s. B. II. S. 40."

Auf S. 382 (Art. **Eiche**) ist zum Schluss noch der Baumlandschafter **Diday** in Genf anzuführen, dessen „Eichengruppe aus dem Meieringer Thale" das vorzüglichste Landschaftstück der jüngsten französischen Ausstellungen war.

Auf S. 413 (Art. **Elias**) ist den Darstellungen von Niederländern voranzustellen: das ausgezeichnete Bild des in der Wüste schlafenden, von einem Engel geweckten Elias, welches von einem Meister aus Eyckscher Schule im Berliner Museum gefunden wird. Vergl. die Gesch. der Mal. von Kugler u. Burckhardt II. 121.

Auf S. 415 (Art. **Eligius**) sind dem Screta voranzustellen ein Bild von **Pieter Christophsen** aus d. J. 1449 bei Hrn. Oppenheim in Köln (der Heilige *als Goldschmied* einem Brautpaare den Ring verkaufend, vergl. Hotho's Gesch. der deutschen Mal. II. 97) und der Eligius von M. **de Vos** in einer Kapelle der Brügger Kathedrale.

Im Art. **Elisabeth** ist die Benennung des Murillo'schen Bildes: „heil. El. von Thüringen" in „heil. El. von Portugal" umzuändern. Uebrigens sind nachzutragen zwei ältere Darstellungen: die **thüringische El.** auf der rechten Hand ihre Krone haltend und mit der Linken einem Lahmen ein Goldstück reichend, und die **portugiesische El.** mit einem Knaben, der ihr einen Korb voll Blumen darreicht, Flügelbilder des **Wolgemut**'schen Altars in der k. k. Gall. zu Wien.

Im Art. **Eremitenbilder** sind den Antoniusbildern einzureihen: drei die Versuchung schildernde ächte und zarte Gemälde von **Hieronymus Bosch**, dem ältesten und geistreichsten aller Gespenstermaler; eins in der Krännerschen Samml. zu Regensburg, zwei im Belvedere zu Wien.

Im Art. **Eva** sind einzuschalten: die sehr schönen Schnitzreliefs einer noch dem 15. Jahrh. entstammenden Holztafel in der Landauerkapelle zu Nürnberg, enthaltend die Weibesschöpfung, den Sündenfall und die Vertreibung, sowie ein jüngstes Gericht, wo auf der Seligenseite seltnerweise Adam und Eva erscheinen und durch den Herrgott im Himmel empfangen werden. Ferner der sehr geistreiche Holzschnitt von **Hans Springinklee**, darstellend die Evenerschaffung im thierreichen Eden, Blatt in der Sacon-Kobergerschen *Biblia cum concordantiis* von 1521 und in Peypus' Drucke des verteutschten Alten Testaments von 1524.
